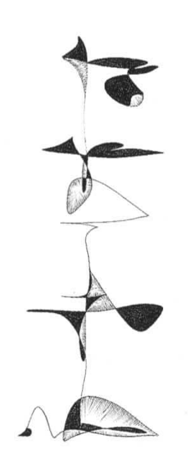
ЛЕВАН ПААТАШВИЛИ

ПОЛВЕКА У СТЕНЫ ЛЕОНАРДО

ЛЕВАН ПААТАШВИЛИ

ПОЛВЕКА
У СТЕНЫ ЛЕОНАРДО

Из опыта операторской профессии



Издательство 625
Москва 2006

ББК 85.374 (2)
П12

Пааташвили Л.Г.
Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии. — М.: "Издательство 625", 2006. — 272 с.: ил.
ISBN 5-901778-05-7

Известный кинооператор Леван Пааташвили, снявший такие фильмы, как "Чужие дети", "Бег", "До свидания, мальчики!", "Романс о влюбленных", "Сибириада", "Мадо", а также многие другие, размышляет о своей профессии, делится секретами мастерства, рассказывает о пути, который привел его в кино, и об опыте своей работы.

Большое количество фотографий передает атмосферу, царившую на съемочных площадках, иллюстрирует те оригинальные технические приемы, которые использовались для решения художественных задач и необходимых световых эффектов.

Книга будет интересна не только для операторов и режиссеров, но и для широкого круга кинематографистов, а также для всех, кто любит и интересуется кино.

ББК 85.374 (2)

Книга издана при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии

ISBN 5-901778-05-7

СОДЕРЖАНИЕ

На долгой дистанции

С Левой Пааташвили я делал два очень дорогих для меня фильма – "Романс о влюбленных" и "Сибириаду". Первый фильм – двухсерийный, второй – четырехсерийный, а потому нетрудно понять, что им отдан огромный кусок жизни и в них вложено достаточно труда. Не знаю, какими получились бы эти фильмы, если бы рядом со мной не был человек такой преданности кинематографической профессии.

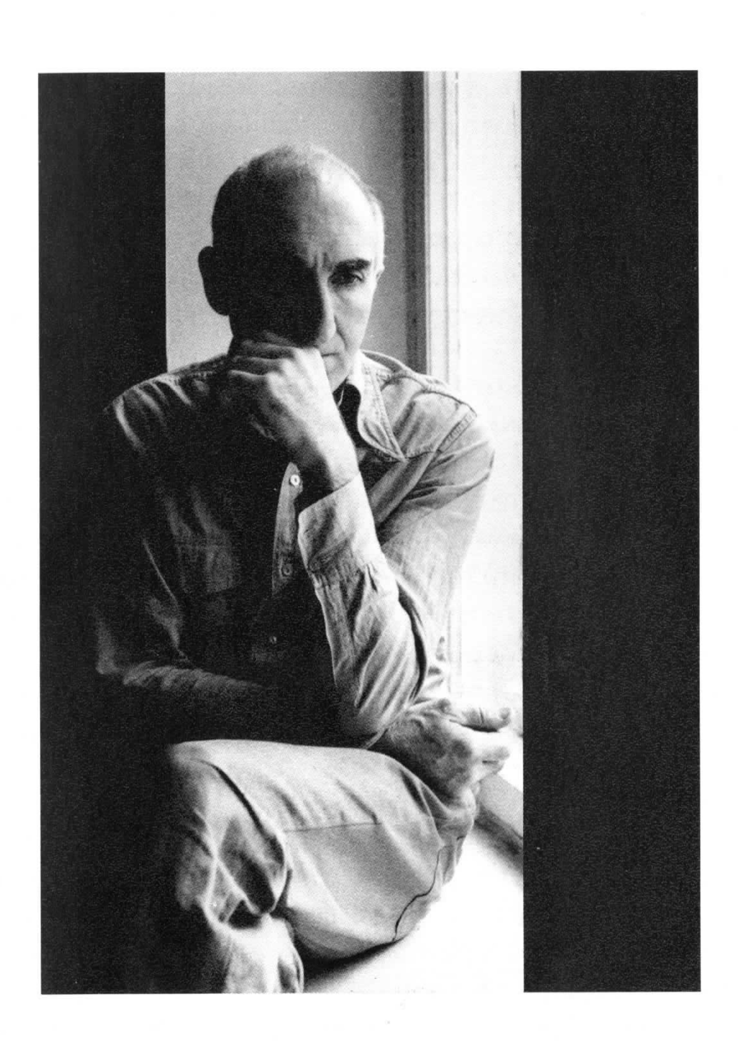
Мне приходилось работать со многими операторами – выдающимися, прекрасными, гениальными. Георгий Рерберг, Крис Менгес, Эннио Гуарниери, Паскуалино де Сантис, Тонино Делли Колли – каждый из них великолепный мастер, о каждом могу сказать много прекрасных слов благодарности и восхищения. Но, пожалуй, вот эти два фильма – "Романс о влюбленных" и "Сибириаду" – я мог снять только с Леваном Пааташвили. Одним мастерством, даже самым отточенным, такого не одолеть. В этих условиях нужны особые человеческие качества: самоотверженность, готовность идти на риск, дотошная въедливость в мелочах, изобретательность.

Все эти качества отличают Левана Пааташвили и его книгу "Полвека у стены Леонардо", написанную через четверть века после того, как мы встречались на съемочной площадке. В ней Леван рассказывает и о наших совместных работах, и о других, снятых с иными режиссерами, описывает технические приемы и художественные задачи, во имя которых они использовались.

Пааташвили видит мир как художник – это проявляется и в его фильмах, и в тексте, и в графике. Автор не пытается охватить все аспекты профессии кинооператора, выстроить концепцию операторского искусства. Он просто рассказывает, что и как делал. Живая практика кино каждый раз ставит новые задачи и каждый раз заставляет решать их по-новому, естест-

венно, опираясь на свой и чужой опыт, на великую школу живописи, поэзии, музыки. Школа операторского мастерства в двадцатом веке была наполнена тем, что можно назвать "художественной ассоциацией". Ассоциацией с живописью Ренессанса, с русской иконописью, с поэтическими и литературными образами, которые каждый большой художник вбирает всю жизнь, чтобы потом переплавить в горниле своего таланта и подарить зрителю в форме незабываемого киноязыка. Профессия кинооператора требует не только совершенного мастерства, культуры, знания традиций, но и смелости делать собственные открытия. Таков Леван Пааташвили, такова и его книга.

Андрей Кончаловский



Своему сыну Георгию Пааташвили
посвящаю эту книгу

От автора

Моя жизнь в кино началась с учебы во ВГИКе. Когда в 1949 г. я готовился к поступлению в институт, у меня были самые общие понятия о кинематографе. Только с годами, сняв свои первые фильмы, я понял, насколько это творческая и увлекательная профессия.

Кинематограф по своей природе – искусство изобразительное и всегда будет нуждаться в операторской профессии, основанной на тесной связи искусства и новых технологий.

Идея написать эту книгу возникла не потому, что в кино настало новое время, а потому, что мое время уже прошло. Время, когда можно было серьезно заниматься своей профессией, даже не имея необходимых условий: хорошей техники, оптики, пленки. Но несмотря на все неудобства и препятствия, было много идей. Это давало возможность находить новые, неожиданные решения.

В те годы существовал целый ряд ограничений и трудностей, которые требовалось преодолеть. Именно преодоление во многом сделало операторов нашего поколения мастерами своего дела.

То, что я предлагаю читателю – это накопленный опыт, рассказ о том, как мы относились к изображению и что нами было сделано для развития киноязыка.

Пятьдесят лет я посвятил операторской профессии, постигая ее как ремесло и как искусство. Несмотря на ошибки, заблуждения, разочарования, мне все же удалось сохранить чувство радости и любви ко всему, чем я занимался.

В книгу включены эпизоды и события, которые сыграли значительную роль в моей жизни, способствовали более полному и глубокому осмыслению творческой сути профессии оператора. Я старался не усложнять книгу техническими терминами и профессиональными выкладками, чтобы сделать ее доступной более широкому кругу кинематографистов, а также тем, кто любит кино и фотографию.

И конечно, мне не удалось уделить должное внимание многим моим коллегам и по достоинству оценить их работы, но надеюсь, что они не будут на меня в обиде. Я благодарен всем, кто своими замечаниями и советами помог мне в работе над книгой.

Детство и юность

Я пришел к профессии кинооператора не сразу и всем, что мне удалось сделать, обязан своей родине, ее природе и окружавшим меня людям. Марк Шагал писал: "...Каждый художник имеет свою родину, свой родной город, и, хотя потом на него воздействуют и влияют другие среды и сферы, какой-то основной штрих остается в нем, аромат родины живет в его произведениях...".

Я родился в 1926 году в Грузии, в Тбилиси, на Саперной улице, неподалеку от Головинского проспекта (позже проспект Руставели). Одно из первых впечатлений детства – старинный оперный театр. Я бегал с мальчишками на все дневные спектакли. Театр привлекал меня не только игрой знаменитых артистов, но и красочной зрелищностью оперных и балетных постановок. Это великолепие навсегда запечатлелось в моей детской памяти. В кассе работала наша близкая родственница Тамара Георгиевна Багратиони-Мухранская, и мы могли бесплатно проникать в театр.

Моя бабушка по материнской линии Анастасия Чавчавадзе происходила из старинного рода. Я постоянно вспоминаю о ней. Ее лицо и лица моих родителей часто стоят у меня перед глазами. Это были святые люди, они всю жизнь трудились и с детства воспитывали меня в традициях добра, честности и трудолюбия. Я до сих пор стараюсь не изменять этим принципам.

Отец Георгий Пааташвили был намного старше матери. Всю жизнь он провел в разъездах, перепробовал много профессий и, наконец, вернулся в Грузию, в родной город Телави. Имея некоторый опыт организаторской работы в российском кинематографе, он с увлечением взялся за прокат немых фильмов в местном кинотеатре. Отец был знаком с Верой Холодной, и в память о ней у нас в доме висел на стене прекрасный портретный снимок звезды немого кино.

Отца часто не бывало дома, мама вынуждена была постоянно работать, а я оставался на попечении бабушки-княгини. Раньше она жила в имении ро-



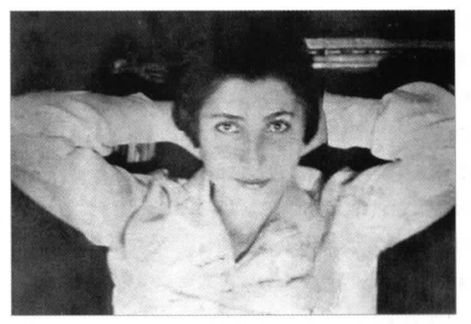
Бабушка – Анастасия Чавчавадзе



Дедушка – Владимир (Ладо) Джавахишвили



Я с моим отцом – Георгием Пааташвили



Мама – Екатерина Джавахишвили

дителей в Кахетии, в Кварели, рядом со своим родственником Ильей Чавчавадзе, классиком грузинской литературы.

Бабушка, говорят, в молодости была хороша собой. В нее был влюблен Котэ Марджанишвили, впоследствии известный режиссер театра и кино. Она устраивала в своем доме его первые любительские спектакли. Но не ему было суждено стать моим дедом: бабушку сумел очаровать Ладо Джавахишвили, обедневший князь, обладатель великолепных усов и бороды, белой черкески и белой лошади. Правда, моя мама потом говорила, что "бедный Ладо женился на бабушке из-за ее богатства". Он ушел из жизни, когда я был совсем маленьким. Говорили, что дед меня очень любил и всегда носил на руках. Моя мама (все ее звали Катюшей) часто вспоминала его доброту и веселый нрав. Когда приходили ее подруги, он развлекал их, рассказывая смешные истории.

Я учился в русской школе, которая располагалась у нас во дворе. Но в нашей многочисленной семье не часто говорили по-русски, поэтому в детстве мой русский хромал.

Вскоре наш дом был снесен, и нас переселили в район Мамадавити – горы Святого Давида на бывшую Судебную улицу, в старый двухэтажный дом с прекрасными резными балконами из дерева. Перед глазами у меня до сих пор стоит Мамадавити, к ней поднимается бывшая Давидовская улица, неподалеку от нее располагался наш дом. Старые трамвайчики, фуникулер, построенный еще до революции бельгийцами, церковь святого Давида и Пантеон на горе, где были похоронены известные грузинские писатели, поэты и ученые, где нашли последнее пристанище Александр Грибоедов и Нина Чавчавадзе.

На новом месте большие и малые дворы сплетались в пестрый многонациональный ковер. Здесь дружной семьей жили грузины, армяне, русские, курды, евреи, греки. Никто никогда не закрывал дверей своего дома – в этом не было никакой необходимости. Было много детворы. В этих же дворах иногда появлялись бродячие музыканты, фокусники, торговцы с послушными осликами, уныло волокущими на себе тяжелые хурджины*, из которых торчали верхушки узких вытянутых горшочков с мацони. Продавцы с бидонами керосина, чесальщики шерсти, лудильщики – кто только не заглядывал в наши дворы! Из потайных мест – где-нибудь на крыше

**Хурджин – ковровый мешок для переноски тяжестей, который перекидывается через спину вьючного животного.*

или чердаке – мы наблюдали забавные сцены, "озвученные" всякими выкриками, обвинениями в дороговизне, ответным смехом. Потом этот гул прекращался так же внезапно, как начался, все расходились. Наши бабушки и дедушки, улыбаясь, исчезали в темных проемах окон.

В восемь лет мне подарили "волшебный фонарь", и я впервые увидел изображение на белом куске ткани – изображение, которое сам показывал! Диапозитивы популярных детских сказок светились на полотне как живые – вот уж точно волшебный фонарь! Но у соседского мальчика были коньки. Особенные, роликовые – они сразу заворожили меня. Обмен состоялся быстро и без сомнений. Я не привязывался надолго к вещам. Показывать изображение на белой ткани я уже умел, пора было учиться кататься на коньках.

И вот вечерами я начал ходить в летний парк Муштаид, где царило праздничное веселье над небольшим островком с непонятным названием "скэйтинг-ринг", плыла музыка и я чувствовал себя повзрослевшим, поскольку оказался частью этого торжества. Катаясь на коньках, я любовался тем, как пробегали, то навстречу мне, то параллельно со мной, ярко окрашенные вагончики с паровозиком первой в Советском Союзе детской железной дороги. Это зрелище настолько меня поразило, что я стал страстно мечтать о работе на железной дороге. Дорогу самостоятельно обслуживали юные машинисты, проводники, стрелочники и мальчик Даня. Ударом в колокол он отправлял состав. Спустя много лет, когда мы встретились на "Мосфильме" со сценаристом и режиссером Даниилом Храбровицким, я напомнил ему о той железной дороге, на которой он "работал", и признался, что тогда очень ему завидовал...

Вскоре романтический подъем стал угасать, появилось новое увлечение – велодромом, бесшабашными гонками на велосипеде. Но и они вскоре закончились: я чуть было не разбился насмерть, и перепуганные родители, чтобы я раз и навсегда забыл о велосипеде, купили пластиночный фотоаппарат "Фотокор 9х12".

Первая съемка – удивление: на матовом стекле аппарата я увидел перевернутое вверх ногами изображение. Во время проявки отпечатков под красным фонарем в прозрачной жидкости начали появляться контуры снятых мной ребят – героев первого чуда!

Фотографировать мне нравилось, но в обществе "Юный динамовец" было гораздо интереснее. Все свое время я посвятил гимнастике – я даже участво-

вал в соревнованиях, но спортзал закрыли на ремонт, и я забыл о гимнастике. Некоторые из "динамовцев", с которыми я занимался, стали впоследствии известными спортсменами. Мне судьба определила другой путь.

После нашего переезда на бывшую Судебную улицу я пошел учиться в 57-ю школу, расположенную в десяти минутах ходьбы от дома. Школа школой, но жизнь улицы, двора по-прежнему увлекала больше. Зимой катался на "снегурочках" (почему-то в те годы снег в Тбилиси выпадал надолго). Самым "смертельным" номером для нас (и для прохожих!) была "торпеда". Мы брали длиннющую лестницу, прикрепляли к ней несколько санок и, устроившись на ней кто как мог, неслись на бешеной скорости вниз по крутому спуску к проспекту Руставели. Прохожие шарахались в стороны, однако со временем они как-то даже привыкли к нашей "торпеде". В один прекрасный день она "на лету" со страшным грохотом врезалась в стоящую на краю тротуара будку "Грузинский хлеб", которая вдруг оторвалась от асфальта и беспомощно повисла в воздухе на проводах.

Наш класс был поистине "интернациональным": Виталий Микеладзе, Натела Параджанова, Вадим Максименко, Нателла Кумсиашвили, Сема Шмулевич, Сима Теплицкая, Эдик Саакян, Нина Еленина, Гиви Элиашвили, Лена Адамия... Я сдружился с Виталием Микеладзе, он жил неподалеку от меня. Его всегда приводили в пример как самого способного и трудолюбивого ученика. В великолепной библиотеке, доставшейся ему от деда, я впервые увидел книги в кожаных, тисненых золотом переплетах. Иногда мне удавалось познакомиться с содержанием этих богато иллюстрированных изданий, вызывавших восхищение. Постоянное общение с семьей Виталия оказало на меня заметное влияние. Бабушка не могла никак нарадоваться на внука, который все чаще оставался дома и, расположившись на балконе, читал. Я любил это место, где можно было спать на жесткой деревянной тахте, вдыхая запах цветущих акаций, рассаженных вдоль нашей улицы.

Бабушка радовалась, а мои бывшие дружки считали, что я "свихнулся" – перестал прогуливать школу и носиться в бесшабашном круговороте дворовой жизни. Зная мою увлеченность и страстность, они не могли понять, что я могу отказываться от всего, что составляло нашу мальчишескую жизнь, полную радостей, тревог и волнений. Короче говоря, у меня появились другие интересы и новые друзья.

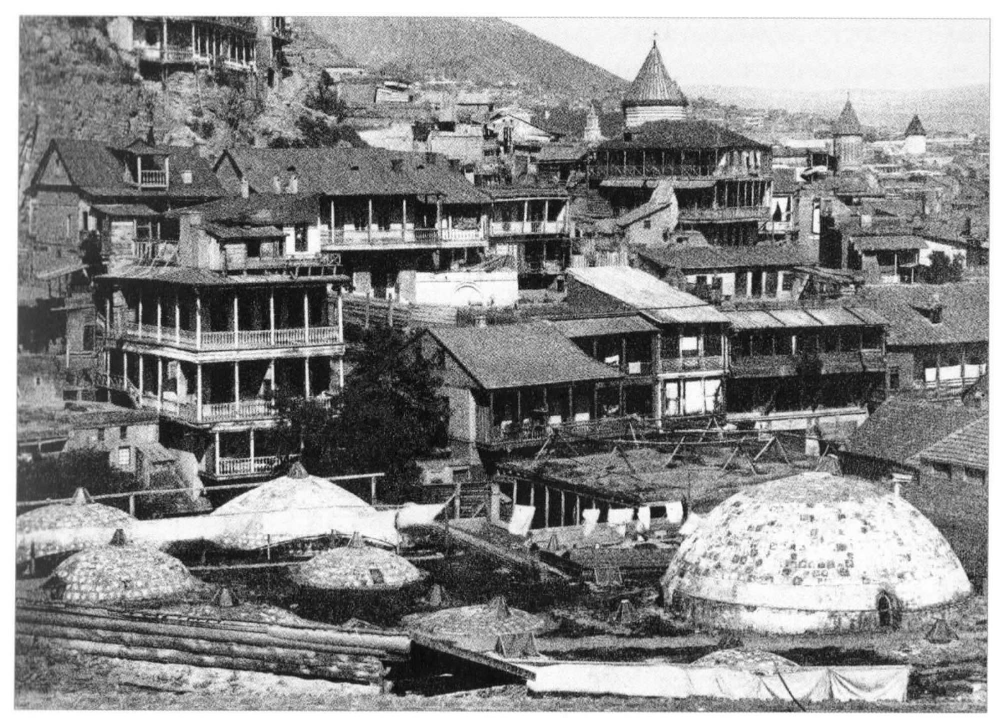
Напротив нашего дома стояло новое роскошное четырехэтажное строение для работников Совнаркома. В нем жил сдержанный и серьезный маль-

чик Марлен – худой, в очках, крайне редко принимавший участие в наших играх. Казалось, что в отличие от нас он всегда о чем-то размышлял. Когда в городе начались повальные аресты, забрали и его отца, занимавшего важный пост в ЦК. Марлен остался с бабушкой – и больше я его не встречал. Видимо, они куда-то переехали. Через много лет, когда я уже был студентом операторского факультета ВГИКа, однажды обратил внимание на фигуру худого студента в очках, и, как мне показалось, с таким же характерным носом, как у Марлена. Конечно, это был именно он и никто другой. Я подошел к нему: "Ты случайно не Марлен Хуциев?" Мы искренне обрадовались встрече. В институте училось много наших ребят из Тбилиси – Тенгиз Абуладзе, Резо Чхеидзе, Лева Кулиджанов, Леван Шенгелия, Дима Месхиев (с ним я учился в одной школе), Сурен Шахбазян, Володя Бурыкин, Дудар Маргиев, Георгий Калатозишвили. Я был рад и встрече с Сережей Параджановым, которого знал раньше по Тбилиси – он жил неподалеку, в нашем районе. Прежде мы мало общались, но в институте хорошо узнали друг друга, вся его бурная, полная парадоксов жизнь проходила на моих глазах. Разве мог я подумать, что со временем он станет одним из немногих, кому удастся создать свой язык в кинематографе!

Еще в детстве я обращал внимание на окружавшие меня предметы, вглядывался в лица, в природу, любил наблюдать различные эффекты освещения, особенно у нас дома, когда в квартиру проникало утреннее солнце. Эти радостные мгновения растягивались до бесконечности. Очень рано во мне пробудился интерес к цвету. Сначала это были еще неосознанные ощущения. Для природы юга характерны яркий солнечный свет, глубокие лиловые тени, интенсивные краски неба, зелени, цветов. Хорошо помню, что детство мое было "цветным". И самым цветным казался старый цирк-шапито – с брезентовым шатром на деревянных столбах, запахом опилок, с животными, артистами, местными и приезжими, с самим стариком Дуровым. С годами все эти воспоминания стали расплывчатыми видениями, по-прежнему цветными, но далекими и потускневшими.

Когда я подрос, мы вместе с отцом по воскресеньям ходили в старинные майданские бани*, где горячая вода била из подземных источников и пахла серой, к чему мне пришлось привыкать. Знаменитая Орбелиановская баня, вся в голубой мозаике, с роскошными номерами, предназнача-

* *Майдан – площадь в старом городе, где находятся серные бани.*



Тбилиси. Часть старого города. Купола серных бань

лась для избранной публики. Мы же ходили в простые общие бани, приютившиеся на карабкающейся в гору улочке. В них были та же серная вода и бассейн.

Терщики выпускали из раздутых мыльных "наволочек" облака пены, и начинался привычный ритуал, который мне казался адской процедурой. Было в этом что-то особенное, "не для слабых", и однажды я все же рискнул. Терщик, с безразличием и сноровкой, присущей только истинным профессионалам, стал делать из меня "цыпленка-табака". Я лежал, распластанный на каменной плите. Сначала он растер мое мокрое тело грубой ковровой рукавичкой, потом принялся выкручивать руки, ноги, уселся на спину, "поездил" по позвоночнику, мял, жал, тряс... Я пытался было что-то возразить, но не смог, а когда уже стал терять сознание, он окатил меня водой из деревянной кадки и, как бы извиняясь, заключил: "Я думаю, хватит... Можешь идти!" После этого я несколько дней приходил в себя.

Постоянными посетителями этих бань были в основном пожилые люди. Как-то раз я случайно подслушал разговор столетних стариков. Они вспо-

минали о прошлом, и мне показалось, что они жили еще во времена Пушкина, когда он посещал старый Тифлис.

До сих пор помню особую атмосферу внутри этой бани. В центре шатрового свода, в небольшом открытом круглом проеме "солнечного глаза" виднелось небо. Его яркая голубизна "заглядывала" внутрь помещения и сама становилась светом, мягко выделяя из темноты обнаженные человеческие фигуры. Теплые и холодные потоки света в условиях постоянно меняющейся туманной среды влажного воздуха теряли свою силу, переходя из одного состояния в другое. В дальнейшем этот монохромный, живописный образ не раз возникал у меня в памяти во время работы над фильмами.

Я с детства любил фантазировать, строить воздушные замки. В старой части Тбилиси можно было обнаружить много самых неожиданных фактур и поверхностей на стенах древних церквей, жилых домов. Особенно интересно было рассматривать эти фактуры при скользящих лучах солнечного света, которые подчеркивали загадочные знаки царапин и трещин, придавая им фантастический вид. Освещение, благодаря своей "текучести", прямо на глазах видоизменяло эту "материю", создавая различные переливы света и цвета. Это было настолько увлекательно, что, разглядывая новую поверхность, я каждый раз переносился в мир иллюзий и миражей.

Особенно радостным временем для меня было лето. Каникулы я проводил в деревне у Александры Джавахишвили, сестры моего деда Ладо. У нее было три сына, двое из них – бывшие офицеры Ираклий и Вахтанг – жили в деревне с матерью. Я помню жену Вахтанга, Марусю, которую "привезли" из Москвы. Она осталась жить в горах и до девяноста лет ни разу не жаловалась на здоровье и читала без очков. Оба брата были заядлыми охотниками. Они брали меня в горы, и я был счастлив, когда мне доверяли носить охотничью сумку.

Неподалеку от деревни располагалась ферма Совнаркома, где под сенью девяти могучих раскидистых дубов по традиции накрывались столы: местное начальство с особым языческим гостеприимством принимало номенклатурных работников из Москвы и зарубежных гостей. Заведовал фермой известный в Грузии человек – Петя Бокерия. У него была дочь Русико. Она регулярно приезжала к отцу в компании двух очаровательных девушек, одну из них звали Медея Джапаридзе, другую – Лиана Асатиани. Я часто оказывался в их обществе, хотя был еще подростком. Красота девушек была ослепи-

тельной. Я боялся смотреть в их сторону. Однако боялся напрасно, поскольку они были заняты собой и, естественно, никакого внимания на меня не обращали. Мог ли я тогда представить, что спустя много лет мы встретимся с киноактрисой Лианой Асатиани и вместе будем работать над фильмами, где она сыграет главные роли!

Летом в одно раннее жаркое утро я сидел, удобно устроившись в тени на балконе, и готовился к экзаменам за седьмой класс. Никого не было дома, радио не работало. Занятия как-то не шли, и я ощущал некое скрытое беспокойство. Прислушавшись, я увидел: на нашей тесной улице происходило что-то непонятное, люди о чем-то взволнованно говорили, перешептывались. Встревоженный происходящим, я принялся расспрашивать, что случилось. Оказалось – началась война. Я был потрясен и растерян.

Тбилиси находился далеко от фронта, но война, конечно, ощущалась постоянно, бывали даже бомбежки. Отец трудился на небольших стройках, мама работала в госпитале. После семилетки я учился в Тбилисском строительном техникуме на архитектурном отделении. Когда одна мамина подруга стала давать мне на дом чертежные работы, я был несказанно рад помочь родителям материально.

Мы с бабушкой часто приходили в дом на проспекте Руставели, где жили наши родственники. В этом же доме жил график Серго Кобуладзе, его иллюстрации к "Витязю в тигровой шкуре" стали классикой. Мои родственники дружили с ним. Как-то мы зашли к нему в мастерскую, когда он работал над серией иллюстраций к "Слову о полку Игореве". Мне особенно запомнилось сосредоточенное лицо Серго, вернее, только его нижняя половина, поскольку верхняя всегда была затенена от света висящей над столом лампы длинным козырьком. Затаив дыхание, я следил за его работой, за появлением каждой линии.

Когда война закончилась, я сдал все экзамены в строительном техникуме и в том же году, к осени, отправился в совершенно незнакомую мне Москву поступать в Архитектурный институт.

Москва ошеломила меня непривычным укладом и ритмом жизни. В Архитектурном институте мне сначала нравилось все, но со временем интерес к учебе начал ослабевать: архитектура не оказалась моим призванием.

Первое время я жил на Садово-Спасской улице у близких друзей мамы в коммунальной квартире старого дома. Остался в памяти особый колорит этого жилья: небольшая комната с жесткой деревянной кроватью, на кото-

рой я спал, коридор с вереницей дверей, общая кухня со странными запахами, счетчики, звонки у входной двери с фамилиями жильцов, двор с обшарпанными стенами. Потом я переехал в студенческое общежитие в Ростокино, расположенное неподалеку от мухинской скульптуры "Рабочий и колхозница". Забавно, что я тогда находился рядом со ВГИКом, но никакого интереса к кино не проявлял.

Война была позади, но все еще ощущалась суровость времени. Жили мы в неотапливаемых бараках по четыре человека в комнате. Когда наступало утро, приходилось выбираться из "тепла", чтобы идти в булочную, где по студенческим карточкам выдавали по 550 граммов черного хлеба на человека. И все же я вспоминаю те далекие трудные дни как прекрасное время.

Новый 1946 год мы встречали в общежитии Архитектурного института, где жили семейные студенты. Каждый из нас должен был принести с собой свои 550 граммов хлеба и пол-литра водки, а хозяева выставляли на стол отварную картошку и что-то похожее на винегрет. Мы замечательно встретили Новый год, были очень веселы и счастливы.

Однако вскоре у родителей возникли материальные затруднения. Мне пришлось оставить учебу и вернуться домой в Тбилиси.

Оказавшись в родных краях, я начал искать работу. Один из моих товарищей, увлекающийся фотографией, заинтересовал меня идеей попробовать свои силы в этом деле. Он уговорил для начала купить простой фотоаппарат. Постепенно я принялся осваивать основы этого ремесла. На мое счастье, знакомый актер предложил снять выпускной спектакль Грузинского театрального института имени Шота Руставели. Это была постановка Миши Туманишвили (впоследствии он стал известным режиссером) по книге Юлиуса Фучика "Репортаж с петлей на шее". Мои снимки будущих знаменитостей театра и кино Рамаза Чхиквадзе, Бадри Кобахидзе, Карло Саканделидзе, Гурама Сагарадзе, Гоги Гегечкори были даже опубликованы в тбилисских газетах.

Мне везло на соседей и вообще на интересных людей. На улице почти каждый день я здоровался с молодым человеком, который привлек мое внимание своим романтическим обликом, благородством и воспитанностью. Жил он на соседней улице Грибоедова. Это был Булат Окуджава, который учился в то время в Тбилисском университете. Через несколько лет в Москве мы с ним неожиданно встретились в одной компании, где они вместе с

Петей Тодоровским играли на гитаре и пели песни. Пройдут годы, и Петя, мой сокурсник по ВГИКу, ставший впоследствии режиссером, будет ставить свою первую картину "Верность" по сценарию Булата Окуджавы.

Все эти годы я работал на стройках и занимался фотографией. В кино меня привел счастливый случай: один из моих друзей – Тенгиз Гамкрелидзе познакомил меня с Феликсом Высоцким. Он был сыном грузинки и поляка, удивительно добрым человеком, безотказным во всем, с детским взглядом светло-голубых глаз. Еще до войны он учился во ВГИКе у оператора Эдуарда Тиссэ. Феликс был одним их ведущих операторов Грузинской киностудии. А еще он был заядлым автомобилистом. Он-то и привел меня на киностудию.

Общаясь с Высоцким, который рассказывал мне о своей работе, о довоенном ВГИКе, я познакомился и с другими грузинскими кинематографистами – с оператором Давидом Канделаки, представителем старой операторской школы Владимиром Кереселидзе, оператором документального кино Георгием Асатиани. Кинематограф "перебежал дорогу" всем моим прежним увлечениям. Я стал серьезно подумывать о поступлении на операторский факультет ВГИКа.

В 1949 году я снова поехал в Москву. Операторскую мастерскую во ВГИК набирал профессор Борис Волчек. Конкурс был суровый: двадцать пять человек на место, к тому же одиннадцать иностранцев зачисляли без экзаменов. Все полушепотом произносили в коридоре слово "коллоквиум", который, как выяснилось, был просто собеседованием, где тебе задавали более менее простые вопросы. Я чувствовал, что мои ответы не совсем убедили профессуру, и тогда Эдуард Тиссэ, иронически улыбнувшись, обратился ко мне: "Скажите, что вы знаете о Пиранези? Ответите – считайте, что мы приняли вас в институт, не ответите – сами понимаете..."

Я не поверил своим ушам! По какой-то, быть может, закономерной случайности о Джованни Батиста Пиранези я знал все! В недалекие времена моего архитектурного прошлого я купил у букинистов старинный альбом гравюр Пиранези, потратив на него свои скромные сбережения. Пораженный техникой этого мастера, я подробно изучил все его творения. В итоге я был принят во Всесоюзный Государственный Институт Кинематографии!

ВГИК

У профессора Волчека было особое чутье на таланты. Многие наши ребята – Вадим Юсов, Йонас Грицюс, Герман Лавров, Петр Тодоровский, Георгий Калатозишвили, Выло Радев, Дору Чеботару, Антон Стаскевич, Иошка Мадьяр – впоследствии стали известными кинематографистами. Бориса Израилевича часто спрашивали, в чем секрет его метода обучения профессии, почему именно его выпускники успешно работают в кино. Он, со свойственным ему юмором, отвечал: "Я их не учу – я их нахожу".

В институте я прошел строгую академическую школу операторского искусства. Обучение начиналось с фотографии: фотокомпозицию преподавал оператор Владимир Яковлев, а практику фотографии – старейший оператор немого кино Александр Левицкий, один из основоположников отечественной школы операторского искусства. Помимо учебной программы, не меньше пользы давало нам общение с режиссерами, операторами, актерами, специалистами смежных профессий. Сергея Эйзенштейна я уже не застал, но его дух витал в институте, во всем чувствовалось его присутствие. Атмосфера, царившая во ВГИКе, помогла мне постичь значение изображения в фильме, позволила понять суть кинематографа. Она складывалась в течение десятилетий трудами мастеров киноискусства и стала для нас лучшим "педагогом" в родном, но в то время очень бедном и плохо оснащенном техникой институте. Из-за отсутствия необходимых условий на учебной студии студенты снимали свои работы, объединяясь по два, три человека.

В институте была военная кафедра, и после первого и третьего курсов в обязательном порядке проходили летние сборы в ковровском военном лагеря под Владимиром. Это прекрасное время запомнилось надолго. Так мы стали младшими лейтенантами запаса.

В основном обучение проходило на фильмах нашего наставника Бориса Израилевича Волчека, снятых им с режиссером Михаилом Ильичом Ром-



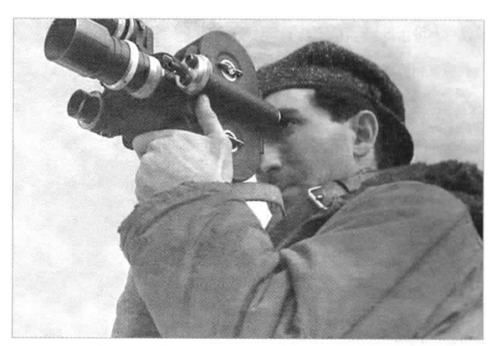
Наш курс. В первом ряду (слева направо): В. Рыбкин, Б. Волчек, А. Головня, А. Нетужилин, А. Стаскевич. Во втором ряду: В. Юсов, П. Тодоровский, Л. Михайлов, Я. Склянский, В. Усанов, Л. Рогозин, Б. Плужников. В третьем ряду: И. Грицюс, А. Гусейнов, Р. Василевский, Ю. Шведов, Г. Лавров, В. Боганов, Л. Пааташвили

мом. Он старался привить нам серьезность, глубину мышления, умение отличать настоящее от поддельного. Учил принципу, методу, системе в работе. Внешне казался неприветливым, но на самом деле был простым, доступным и доброжелательным человеком. Анатолий Головня говорил, что когда Борис Волчек закончил ГИК, он уже был Борисом Израилевичем (очень рано сформировался как личность). Мы были увлечены учебой, самим процессом, атмосферой, которая тогда царила в тех стенах.

Учебные работы я снимал вместе с моим сокурсником Германом Лавровым. Это был надежный друг, очень сдержанный, талантливый, умный. Мы с ним были в особенно добрых и теплых отношениях. Впоследствии он стал одним из лучших наших операторов, снял "Девять дней одного года", "Июльский дождь" и другие картины.



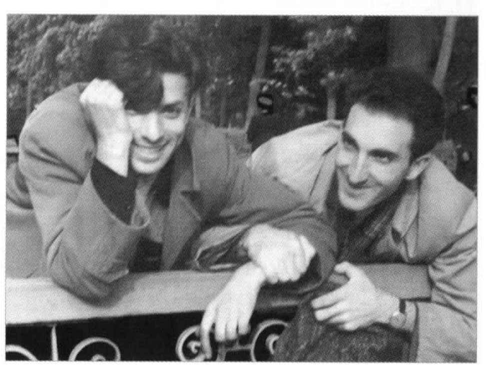
Я с Вадимом Юсовым (слева) и Яшей Склянским (в центре)



Моя первая съемка кинокамерой



Я с Конрадом Вольфом (слева) и Выло Радевым (справа)



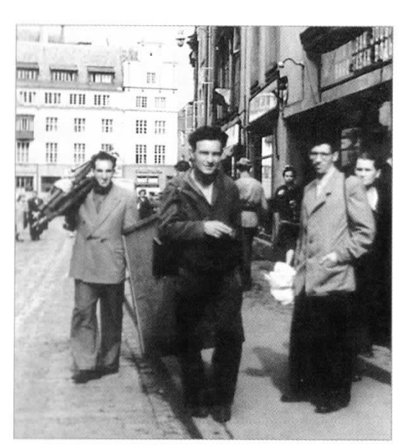
Я с Петром Тодоровским (слева)

Производственную практику на "Ленфильме" мы проходили втроем – Яша Склянский, Петя Тодоровский и я. Нам довелось поработать на картине Григория Козинцева "Белинский" у оператора Марка Магидсона, который временно заменял заболевшего Андрея Москвина. Мне особенно запомнилась работа Магидсона в фильме "Бесприданница" Якова Протазанова. Это была картина с великолепными портретными образами героев и удивительно точно снятой натурой с тонкой градацией черно-белых тонов. Поражала также личность Григория Михайловича – утонченного интеллигента, общение с которым стало для нас настоящим мастер-классом.

На картине "Белинский" я впервые понял, насколько кино зависит от капризов природы. Один из натурных эпизодов должен был сниматься при ясной погоде. С утра лил дождь, прогноз не обещал ничего утешительного, и меня удивило, что группа все-таки выехала на натурные съемки под Ленинград. Приехали. Дождь льет и льет. Мы просидели почти до вечера в ма-

шинах. И вдруг легкий ветерок стал разгонять тучи, на небе образовался небольшой просвет. Словно по боевой тревоге все бросились к своим местам. Магидсон прирос к глазку камеры. Он уже снимал и давал распоряжения по подготовке следующего монтажного кадра – проезда кареты на общем плане. Все это было сделано за короткое время на фоне уже умирающего солнца.

В студенческие времена меня особенно привлекали полные загадок и тайн художники – Ван Гог и Модильяни. Будучи студентом третьего курса ВГИКа, в поезде "Тбилиси–Москва" я случайно оказался попутчиком Ладо Гудиашвили, творчеством которого давно восхищался. Он ехал навестить свою дочь, которая училась в хореографическом училище в Ленинграде. Я был счастлив, что смог близко познакомиться с удивительным художником и увлекательным рассказчиком. Позже я прочитал в его книге воспоминаний, что он часто встречался с Модильяни в парижском кафе "Ротонда", где Моди (так называли Модильяни) прямо за столиком делал рисунки в своем альбоме. Однажды перед ним села женщина. Сделав рисунок, художник предложил его в подарок незнакомке, но она, покраснев от возмущения, сказала: "Это не я!" и отвернулась. Модильяни привык, что нарисованные им женщины не похожи на себя, и не обиделся. Он подарил рисунок Ладо, и этот портрет висел на почетном месте в его мастерской. Гудиашвили называл портреты Модильяни "беседами без слов".



Я на съемках с С. Злычкиным (в центре) и В. Заком (справа). 1954 г., Таллин



Я с Виктором Заком (справа)

Учеба во ВГИКе подходила к концу, надо было думать о дипломе. Вместе с болгарином Стояном Злычкиным и режиссером Виктором Заком мы поехали снимать короткометражный черно-белый документальный фильм "Древний Таллин".

Когда мы показывали отснятый материал нашим таллинским коллегам-документалистам, они спрашивали, как и где нам удалось снять такие кадры. Их поразила непосредственность, свежий взгляд на то, на что они уже давно не обращали внимания: прекрасный Таллин был так растиражирован в кино, что новичкам здесь делать было нечего. Оказалось, что самые интересные кадры общих планов города мы сняли неподалеку от киностудии. В это время мы подружились с таллинским художником Владимиром Богаткиным, и его графические работы во многом помогли нам найти изобразительное решение фильма.

Первые фильмы

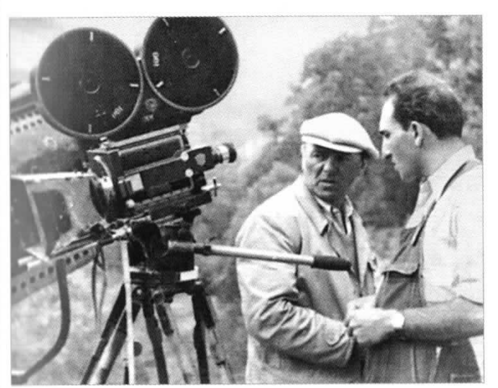
Поскольку практику я проходил на "Ленфильме", администрация киностудии прислала на меня, выпускника ВГИКа 1954 года, заявку и просила распределить к ним. Но я решил вернуться в Тбилиси: отец уже давно болел и к моему приезду был совсем плох. Болезнь продолжала прогрессировать, и, несмотря на все наши усилия, мы не смогли его спасти. Вскоре его не стало. И для меня, и для мамы это была невосполнимая утрата.

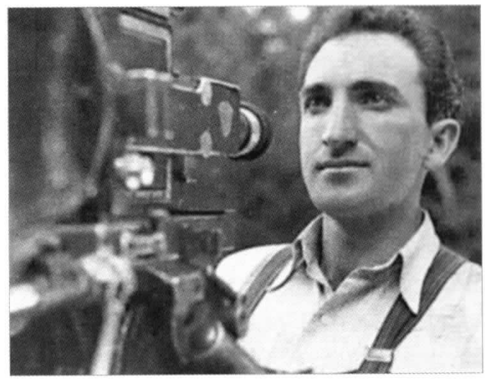
На киностудии "Грузия-фильм" в тот период получить интересную работу не было никакой возможности, и я вернулся в Москву. Борис Волчек предложил мне и моему сокурснику Вадиму Юсову поработать ассистентами на картине режиссеров братьев Алексеевых "Опасные тропы". Мы с радостью приняли его предложение. Тем более, что основные сцены фильма, действие которых происходит в сибирской тайге, предполагалось снимать в Грузии, в курортном местечке Бакуриани.

Одними из героев фильма были уссурийские тигры, которых волею судьбы занесло с Дальнего Востока в кавказские горы. Помню, когда Акира Куросава снимал на "Мосфильме" картину "Дерсу Узала", то отказался снимать дрессированного тигра, считая, что у него будут слишком добрые глаза. Супергероем нашего фильма был молодой уссурийский тигр по кличке Пурш, только начинавший свою кинематографическую карьеру, а ассистентом у прославленного дрессировщика Бориса Эдера была Маргарита Назарова.

Во время репетиции тигры, огражденные вольером, нервничали – им мешали новая обстановка и толпа любопытствующих зрителей из близлежащей деревни. Они приходили не только поглазеть на зверей, но и послушать уроженца Батуми Эдера, который, работая с тиграми перед съемкой, иногда переходил на грузинский язык, не скупясь на крепкие словечки.

Фильм был прост и незамысловат, но для меня и Юсова он оказался хорошей школой, поскольку Волчек иногда доверял нам самим организовы-





На съемках фильма "Опасные тропы": я с Борисом Волчеком (слева) и перед камерой

вать и даже снимать отдельные кадры. Мы, конечно, старались ему подражать, но не только из-за преклонения перед мастером – было важно, чтобы эти кадры не выбивались из общего изобразительного стиля. Волчек тщательно строил каждую композицию, убирая из кадра все лишнее подобно Шишкину, который, когда писал свои пейзажи, самолично топором вырубал мешавшие ему ветви деревьев.

Когда мы возвратились на студию в Москву, нам пришлось к материалу летней натуры доснимать отдельные кадры тайги. В павильоне был "посажен" лес из живых деревьев. Я наблюдал, как мастерски, с какой тщательностью Волчек устанавливал освещение, направляя каждый осветительный прибор точно на свое место.

После окончания фильма я остался работать на "Мосфильме". Кроме моего учителя Бориса Волчека особый интерес в водовороте студийной жизни вызывали также операторы Сергей Урусевский, Юрий Екельчик, Эдуард Тиссэ. В то время на студии ставилось много фильмов, и у меня, начинающего, была счастливая возможность ознакомиться с особенностями мастерства этих замечательных художников. Тиссэ, например, отличался своей манерой работы на площадке. Я видел, как он ставил свет и как профессионально руководил своей группой. Тиссэ любил контровое освещение, осветительные приборы старался ставить как можно дальше от актеров, считая, что освещение тогда приобретает пространственный характер. Тиссе всегда с удивительным вниманием относился к молодежи. Постепенно у нас завязались теплые, добрые отношения.

Затем был фильм "Мексиканец", его режиссером стал художник Владимир Каплуновский, в качестве главного оператора выступал Сережа Полуя-

нов. Особенно я радовался за Таню Самойлову, с которой мы дружили. Каплуновский долго искал актрису на главную роль. Я посоветовал Тане попытать счастья – попробоваться. Она была прекрасна, но внешне выглядела скромно. Только внимательный взгляд мог уловить в ее облике скрытые возможности еще не искушенной талантливой натуры. Она согласилась пойти со мной на студию и после актерских проб ее сразу же утвердили. "Мексиканец" стал ее дебютом в кино. Не случись этого – возможно, и Вероника в "Журавлях" была бы иной. Михаил Калатозов сумел разглядеть в Тане главную героиню своего фильма, хотя в то время подобный актерский тип не пользовался популярностью в нашем кинематографе.

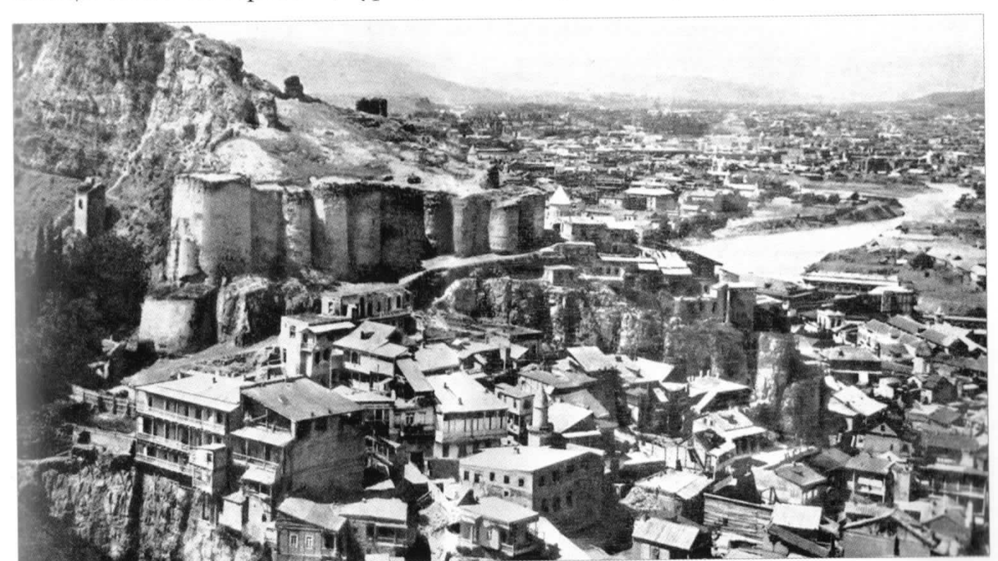
Итак, начало было положено: я уже работал вторым оператором. В этом же качестве оказался на советско-болгарском фильме о Георгии Димитрове "Урок истории". Его ставил режиссер Лев Арнштам, а операторами были Александр Шеленков и его жена Иоланда Чен. Они снимали быстро и без той обычной суеты на съемочной площадке, которая часто выдает неподготовленность. Художник Алексей Пархоменко работал с присущим ему размахом – для совместной постановки администрация не пожалела средств на строительство гигантской декорации рейхстага. О том, что болгары не только "братья", но и иностранцы, нам дали понять "вышестоящие органы", когда во время съемочного периода мы три месяца ждали визы, чтобы выехать на съемку в Болгарию. Шеленков и Чен отнеслись ко мне с исключительным вниманием и любовью, а профессиональное общение с ними оказалось очень полезным для меня.

Вместе с оператором Петром Емельяновым мы получили предложение снять короткометражку по рассказу Константина Паустовского "Телеграмма" в постановке режиссера Юрия Щербакова. Не успел я дать согласие, как меня неожиданно пригласили в Грузию на работу в качестве главного оператора полнометражной картины "Чужие дети" Тенгиза Абуладзе. Я с радостью согласился и вылетел в Тбилиси. Таким образом, и у Емельянова появилась возможность снять картину самостоятельно.

"Чужие дети"

Я снова оказался в родном доме, где в одиночестве жила мать, вернулся в свой мир, существующий в ритме, знакомом мне с детства, вернулся к друзьям, горам и солнцу.

Фильм должен был сниматься на улицах Тбилиси и, приступая к работе, я обращался к своей памяти. Взгляд в прошлое позволяет увидеть, ощутить и понять настоящее и даже немного заглянуть в будущее. Город с его живописными улицами и царством дворов я знал хорошо, помнил атмосферу его жизни, походки, позы и жесты обитателей старого Майдана, посетителей серных бань, завсегдатаев духанов. Эти духаны настолько сохранили колорит давнего прошлого, что, казалось, из их полумрака вот-вот выплывет лицо Нико Пиросманашвили. Я снова вернулся к торговцам восточными сладостями, к усатым колдунам-пекарям, которые смело бросались в раскаленное жерло торне*, чтобы прилепить к его стенке тесто. До сих пор боюсь за их жизнь, стоит мне только закрыть глаза и вспомнить запах тбилисского хлеба – шоти. Я вернулся на базарную площадь в Песках**, где на моих глазах под стук молоточков чеканщиков шили черкески, бурки, папахи, играли в нарды, жарили шашлыки и



Тбилиси. Панорама старой части города

* *Торне – пекарня грузинского хлеба.*
** *Пески – один из старых районов Тбилиси.*

продавали все, что душе угодно. Сейчас этот район полностью разрушен, на его месте – голый асфальт, на котором устраивают официозные праздники.

Я снова наблюдал, как обитатели моего многонационального города в "благословенной лени", как сказал бы Пушкин, прогуливались по улицам, перебрасываясь репликами на самых разных языках и диалектах, подолгу задумчиво смотрели вниз с высокой набережной на стремительное течение Куры. Дети в Тбилиси болтали на трех, а то и пяти языках (грузинском, русском, армянском, греческом и Бог ведает, на каком еще) и не замечали, когда переходили с одного языка на другой. Никто на это многоязычие не обращал внимания...

Основой сценария будущего фильма "Чужие дети" послужил газетный очерк. Это был рассказ о вдовце, машинисте паровоза, дети которого то и дело остаются без присмотра. Студентка Нато подружилась с детьми, и их отец, Дато, решает на ней жениться, чтобы они обрели новую мать. Став женой Дато, Нато всерьез берется за воспитание детей. Но Дато встречает свою прежнюю возлюбленную, и семейное благополучие рушится. Дато уходит из дома, оставив детей Нато.

Прежде на грузинской студии снимались современные и исторические картины, далекие от действительности. Но пришли новые режиссеры, которые хотели опереться в своем творчестве на реальную жизнь простых людей. Одним из таких режиссеров был Тенгиз Абуладзе. Только что он вместе с Ревазом Чхеидзе поставил короткометражку "Лурджа Магданы", которая была удостоена Большого приза жюри в Каннах по разряду короткометражных фильмов. Абуладзе обладал своеобычным поэтическим мышлением и пониманием того, насколько в кино важна пластическая выразительность. Мы хорошо знали друг друга, наша работа строилась на основе дружбы и сотрудничества, на взаимном доверии и любви. Художники фильма – талантливые мастера Гиви Гигаури и Кахи Хуцишвили закончили перед этим работу над "Лурджа Магданы". Наши устремления совпали, мы были молодыми фанатиками, испытывающими творческий подъем и лихорадочную жажду снимать. Для меня, начинающего оператора, этот фильм явился настоящим экзаменом. Все, что накопилось за многие годы обучения и работы в кино, требовало выхода.

Подготовительный период для оператора – решающий. Безудержно работает фантазия, самые неожиданные замыслы теснят друг друга. Главное здесь – правильный выбор и чувство меры.

После получения диплома я работал только на цветных картинах и тосковал по монохромному изображению. "Чужие дети" должны были сниматься на черно-белой пленке. В черно-белом изображении на первый план выходит передача пластики – объемов, тональности, светотени, световых рефлексов, контраста. А в цветном кино сам цвет, его оттенки помогают оператору решать намеченные задачи.

Во время съемки актерских и технических проб начались поиски пластического характера изображения. Я пересмотрел старые грузинские фильмы, где было много солнца и тени. Это напомнило мне о выразительных возможностях такого освещения. В конце концов, я пришел к выводу, что мне нужно сконцентрировать внимание на распределении объемов и плоскостей в пространстве, на линейном построении кадра, активной контрастности изображения. Контраст изображения – не только внешний зрительный признак, но и способ выражения внутреннего содержания, чувственная драматическая категория, отображающая борьбу двух противостоящих друг другу начал – света и тени. Чем выше контраст, тем активнее их борьба.

В те годы операторы старались избегать высококонтрастного изображения. Это было связано с определенным режимом проявки негатива, который навязывался техническими нормами и правилами проявочных лабораторий. Все было направлено на то, чтобы поставить операторов в тесные рамки норм и рекомендаций. Это не могло не ограничивать их творческие возможности.

С самого начала я многое ставил под сомнение и, когда это было нужно для достижения выразительности, нарушал правила. Общепринятой нормой тогда считалось хорошо сбалансированное изображение с тщательной проработкой света и тени. Для смягчения контраста использовались тюли и пиротехнические дымы. Чтобы не потерять четкость линий и степень найденного высокого контраста, я отказался от всех этих приемов. Мне хотелось снять фильм в жесткой графической манере, максимально акцентируя фактуру предметов. Я проделал множество проб и выбрал более форсированный режим проявки, чем было принято в лаборатории. Лаборатория киностудии "Грузия-фильм" была менее совершенной, чем привычная для меня мосфильмовская, поэтому пришлось отказаться от инструментального контроля и перейти к проявке по простому и наглядному эталону, заведомо снятому с правильной экспозицией. Кусок эталона обра-

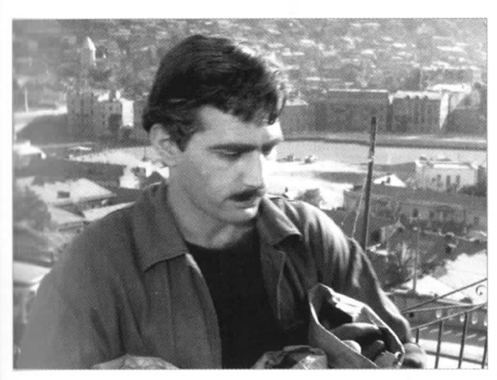
батывался перед каждой партией отснятого материала и контролировался визуально. Повысив контрастность, я получил высокую четкость изображения, нарушив тем самым реальное соотношение света и тени. Я искал свою гармонию, подчиняясь своим ощущениям, своей интуиции.

Чтобы успешно работать в найденном изобразительном ключе, потребовался более точный подход к выбору натуры, проектированию декораций, к фактурам и окраске костюмов.

Однажды, выбирая места для натурных съемок, я обратил внимание на потускневшую старую стену, отмеченную знаками времени. Пристально вглядываясь в нее, вспомнил, как прежде увлекался подобными причудами. Прошло много времени, прежде чем я понял: это была одна из тех "стен Леонардо", с которыми в дальнейшем я постоянно сталкивался. Леонардо да Винчи советовал внимательно вглядываться в такие поверхности, и тогда: "...ты сможешь там увидеть подобия различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами, холмами самым различным образом...". Советы Леонардо способны разбудить пластическое воображение. Неправильные формы в виде разводов, углублений и выпуклостей вызывают самые неожиданные ассоциации. Эйзенштейн писал: "Еще Леонардо да Винчи рекомендовал художникам вглядываться в пятна сырости на стене и стараться вычитывать из них образы и изображения". Это феноменальное явление оказалось для меня не столько открытием, сколько подтверждением собственного неосознанного опыта прошлых лет.

После окончания ВГИКа мое восприятие стало более обостренным, целенаправленным. Визуальная сфера приобрела основополагающее значение. Понятия композиции, освещения, учение о контрастах определяли отношение ко всему, что я видел. Но все эти элементы киноязыка воспринимались скорее интуитивно. Понимание пришло лишь в процессе работы, когда передо мной открылся новый мир, таивший в себе множество загадок и неожиданностей. Я начал видеть шире, дальше, глубже. Снимая свою первую самостоятельную картину, я осознавал всю важность и значение процесса воображения, подкрепляемого опытом.

Для осуществления моего замысла был важен соответствующий выбор оптики. В основном я использовал объектив с фокусным расстоянием 28 мм, пригодный для съемки глубинных мизансцен, подчеркивающий





Кадры из фильма

перспективу и придающий изображению жесткий, графический характер. Четкая линейная перспектива* рисует пространство конструктивно и вводит зрителя в кадр, от переднего плана в глубину. Передние и задние планы передаются одинаково резко, укрупнения же чаще снимались объективом с фокусным расстоянием 50 мм.

Замечательные образцы работы с короткофокусной оптикой оставили нам мастера прошлого. До сих пор поражает непревзойденное мастерство Грэгга Толанда в "Гражданине Кейне". У нас такую оптику успешно применял еще в двадцатые годы Эдуард Тиссэ, позже – Борис Волчек, а фильмы Сергея Урусевского показали, что возможности короткофокусной оптики поистине безграничны. Талант и одержимость этого мастера снискали ему мировую славу и во многом определили будущее нашей профессии.

Грузинская студия была недостаточно оснащена операторской техникой. Вместе со студийными инженерами мне удалось разработать и создать небольшой кран-стрелку, который оказался незаменим при панорамной съемке. Впоследствии его конструкция была усовершенствована: стрела перестала быть монолитной и собиралась из двух подвижных по отношению друг к другу частей. Одновременно со мной на "Мосфильме" кран-стрелку разрабатывал Сергей Урусевский. Наши конструкции оказались совершенно непохожими, но обе были "первыми ласточками". К сожалению, мы снимали фильм главным образом статичными планами и я не мог полноценно использовать эту разработку. Зато на следующих картинах со своим краном я уже не расставался.

**Линейная перспектива – способ изображения пространства на плоскости за счет уменьшения фигур и схода линий в одну точку.*



Кадр из фильма. Слева направо актеры: Отар Коберидзе, Нани Чиквинидзе и Михо Борашвили

Согласно режиссерскому замыслу, композиционный строй кадров должен был быть классически симметричным, рассчитанным на интуитивное чувство равновесия человеческого глаза. Увлекаясь движением, современное кино забыло о статике. Абуладзе стремился к максимально неподвижной камере, скрывающей в себе внутреннюю, не бросающуюся в глаза динамику. Панорам было немного, но каждая из них драматургически оправдана. Движение камеры должно быть связано с внутренним движением. Движение и развитие – скрытый процесс внутренней жизни изображения, переход из одного состояния в другое.

Следуя общей идее, я старался отчетливо выражать формы, подчеркивая их композиционными линиями. Фигуры и предметы отсекались от среды, в которой они находились, среда оставалась просто фоном. В статичных планах пространство становилось структурой, замкнутой в себе. Композиция кадра должна была управлять процессом восприятия. Графическое реше-

ние требовало немногословности, ясности в освещении и построении мизансцен. При выборе натуры мы избегали "парадных" мест на утопавших в зелени центральных улицах. Вообще старались не допускать композиционной дробности, пестроты, которую всегда вносят в изображение пятнистые тени деревьев и живописные облака.



Скупость стиля требовала жесткой урбанистической среды с четкими геометрическими контурами домов, трамвайными и железнодорожными путями. На натуре композицию кадров определял рельеф местности: актерские сцены снимались на улицах разных уровней, часто в острых ракурсах. Когда фильм вышел, многие не узнали свой город: улицы и площади казались другими, не теми, к которым привыкли жители Тбилиси.



Город я люблю – это моя стихия. Мне интересно строить многоплановые композиции, которые требуют простора, масштаба. Например, сцену встречи отца с детьми мы снимали на одной из городских уличных лестниц. На общем плане с верхней статичной точки объектив с F=28 мм подчеркнуто выделял застывшую перспективу домов и улиц. За актерами внизу, на заднем плане, виднелась улица, живущая своей обычной жизнью: пешеходы, транспорт, а еще дальше, в глубине, открывалась широкая панорама старого города. Работая при направленном светотеневом освещении, я обнажал линейную структуру пространства и выявлял его



Кадры из фильма. На нижнем: сцена в автобусе, в центре актриса Цицино Цицишвили и Нани Чиквинидзе



Кадры из фильма

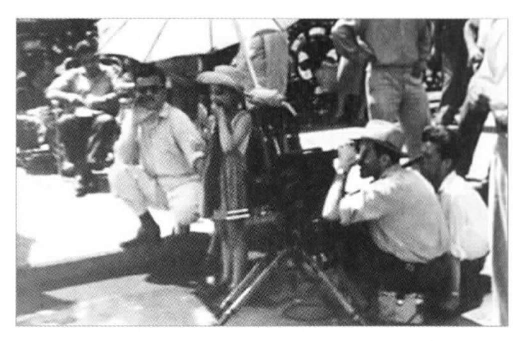
стереоскопичность, глубинный характер, а высокий контраст и жесткость изображения гармонировали с драматизмом сцены. Яркий солнечный свет позволял работать на более закрытой диафрагме, что обеспечивало максимальную глубину резко изображаемого пространства.

Точно так же, при ярком солнце, снимались основные натурные сцены. Особые трудности возникали во время работы в движущихся трамваях, автобусах, вагонах поезда. В те годы подобные кадры делались методом комбинированных съемок. Мы же стремились к максимальной подлинности и естественности. Высокая яркость заоконных фонов требовала искусственной подсветки внутри движущегося интерьера.

Стремление к высокому контрасту иногда вступало в противоречие с возможностями пленки: большой интервал яркостей объекта не всегда укладывался в ее фотографическую широту*. При небольших масштабах съемоч-

Фотографическая широта – параметр, характеризующий способность светочувствительного слоя воспроизводить с одинаковой степенью контраста различия в яркостях участков оптического изображения объекта (оригинала).

ных объектов это преодолевалось с помощью дополнительной подсветки, но когда в кадре оказывались широкие, многоплановые просторы улиц и площадей, задача становилась необычайно сложной. Профессиональных светофильтров Low Contrast* в те годы не существовало, а тюли, черные или белые, устанавливаемые перед объективом, были мало эффективны.



На съемках фильма. Слева: Т. Абуладзе, справа у камеры Л. Пааташвили

Я долго думал, как решить проблему, и, наконец, нашел простейший способ – применить голубые светофильтры. При ярком солнечном свете и ясном небе тени подсвечиваются рассеянным светом неба и окрашиваются голубым. Голубой светофильтр легко пропускает холодные лучи спектра, отраженные от теневых участков объекта, и частично задерживает более теплые, отражаемые от освещенных солнцем. (Цветовая температура** солнечного света – 5500 К, а "цветомер", направленный на ясное небо, показывает 11000 К–12000 К). При использовании голубых светофильтров следовало соблюдать одно ограничение – не брать в кадр небо, так как в этом случае оно сильно "разбеливается". Но меня это не тревожило, потому что в наших раскадровках преобладали верхние точки.

Кстати, этот прием – преобладание верхних точек – мы распространили на весь фильм. Параллельные и перпендикулярные линии окон, дверей, плинтусов и прочих прямоугольных предметов при ракурсной съемке приобретали диагональное направление, усиливая глубину и движение в кадре.

Возвращаюсь к теме контрастности. Нам редко удавалось снимать при низком, самом выразительном положении солнца на небе. Солнце быстро уходило в зенит и висело у нас над головой основное съемочное время. С чрезмерной яркостью асфальта мы боролись, поливая его водой из шлангов, а некоторые участки в кадре обрабатывали из пульверизаторов краской, придавая им разную тональность.

---

* *Low Contrast – светофильтр, понижающий контрастность изображения.*

** *Цветовая температура – величина, характеризующая спектральный состав источника света, выражается в кельвинах (К).*

В павильоне я продолжал выстраивать освещение достаточно контрастно, не забывая, что свет – одна из основ изобразительной драматургии. Световой рисунок создавался с помощью направленных линзовых приборов, образующих резко очерченные границы света и тени. Тени легко подсвечивались небольшими источниками рассеянного света или просто матовыми перекальными фотолампами мощностью 500 Вт, включенными через реостат. Иногда для проработки теней хватало света, отраженного от декорации.

В то время господствовала крайне архаичная система установки света в павильоне: на лесах по периметру декорации выставлялись линзовые приборы, каждый из которых оператор с учетом задуманного эффекта освещения и мизансцены направлял в определенный участок игрового пространства. Так как чувствительность негативной пленки была крайне низка – не более 65 ASA* – приходилось использовать много приборов, и в процессе установки света было трудно не только добиться желаемого эффекта, но и избежать "световой грязи" – двойных теней. Вообще, стоит заметить, что верхний павильонный свет, создаваемый открытыми приборами с линзой Френеля**, породил свой собственный изобразительный стиль, свою операторскую моду, наиболее отчетливо выраженную в мировом кинематографе 30 – 40-х годов, – неживую, искусственную, хотя иногда достаточно выразительную. В дальнейшем, из картины в картину, я решил постепенно отказываться от условного традиционного киноосвещения.

Работать на съемочной площадке со светом я обычно начинал с распределения основных его потоков, а затем уточнял направление каждого источника, установка и интенсивность которого определяли место и силу для другого. В процессе работы в результате их взаимодействия получалось нечто новое и непредвиденное. Установка света – это всегда поиск.

Особое внимание в "Чужих детях" я уделял выразительности облика актеров. Каждый портретный образ – замкнутый мир, требующий проникновения в его глубину. Все взаимосвязано, и внешнее не существует без внутреннего.

Преобладание статики давало возможность при установке света отдельно высвечивать фигуру, лицо и глаза. На средних и общих планах четкие границы между светом и тенью объемно передавали пластику тела, но на крупных

* *ASA – единица светочувствительности, предложенная Американской ассоциацией стандартов (American Standards Association).*

** *Эта линза, изобретенная физиком О.Ж. Френелем в 1818 г., фокусирует свет в пучок. Используется в осветительных приборах направленного света.*





Кадры из фильма. Актеры: О. Коберидзе в роли Дато и А. Кандаурашвили в роли Тео

планах графичность иногда оборачивалась грубостью. Позже, с опытом, я научился при внешней грубости находить более тонкие и точные интонации.

Один из наиболее драматичных моментов фильма – финальная сцена ухода Нато из дома, когда она собирается покинуть город. Камера на тележке следит за ее проходом на фоне резко очерченных силуэтов зданий и не-



Кадры финальной сцены фильма. Актриса Ц. Цицишвили в роли Нато. Рабочая схема съемки крупного плана Нато

сущихся грозных облаков. Нато – в окне вагона движущегося поезда. Она замечает, что по полотну железной дороги вдогонку за ней бегут дети. Я поместил актрису не перед окном, а перед задней дверью последнего вагона. Это позволило расположить камеру и свет на платформе, прицепленной к этому вагону. На крупном плане по лицу актрисы проплывали отражения

придорожных столбов, силуэты окраинных домов, тени облаков. Важно было точно рассчитать соотношение основного света и отражений на лице актрисы, чтобы не потерять ее мимику. Неяркий свет от камеры и боковой, более интенсивный, внутри тамбура вагона создавали необходимую контрастность, четкую лепку лица актрисы, подчеркивали выразительность ее глаз. Этот кадр имел для меня принципиальное значение. Он был первой попыткой создать многомерное оптическое пространство типа компьютерного Layer effect*. В дальнейшем, из картины в картину, я повторял этот прием, все время усложняя его. Способы создания многослойных пространственных построений волнуют меня и поныне.

Когда фильм был завершен, нас стали обвинять в подражании итальянскому неореализму. Мы и в правду подражали, почитая это за честь для себя: неореализм оказал влияние на весь мировой кинематограф. Правда, в грузинском кино еще с двадцатых годов существовали фильмы схожей тематики и стилистики ("Арсен" М. Чиаурели, "Потерянный рай" Д. Рондели и др.)

Словом, в официальных инстанциях фильм "Чужие дети" поначалу встретили довольно прохладно. Тем не менее фильм был отобран французами для участия в очередной конкурсной программе Каннского фестиваля, но бывший министр культуры Н. Михайлов в последний момент наотрез отказался отправить копию картины на Лазурный берег. Только спустя некоторое время, когда "Чужие дети" стали пользоваться успехом на союзных экранах, фильм был продан более чем пятидесяти странам. Его признали "выездным", и он получил несколько призов на международных фестивалях.

После окончания фильма "Чужие дети" у меня появилось свободное время, и я, наконец, смог возобновить встречи со старыми друзьями и знакомыми. В основном с художниками – они всегда были мне близки по духу.

Однажды я оказался в Польше вместе с художником Амири Какабадзе, сыном Давида Какабадзе, а позже часто бывал у него дома и в знаменитой мастерской его отца, удивительного художника, большого патриота Грузии. Давид Какабадзе, кроме живописи, серьезно занимался наукой и техникой. Чтобы передать динамику пространства (это была его основная тема), он создал целую серию коллажей из металла, зеркал и линз со встроенными источниками света. Рамы для своих картин он придумывал сам и мастерил

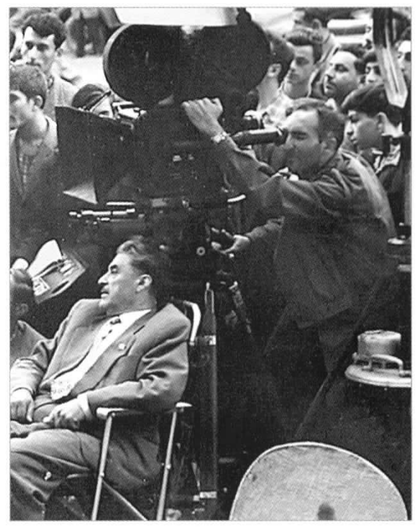
Layer effect – эффект многослойности изображения.

их из различных материалов. Он был страстным коллекционером уникальных предметов старины, керамики, украшений, оружия, грузинских и восточных книг. Живописные и графические работы Давида Какабадзе поражали разнообразием, какой-то безудержностью таланта. Лейтмотивом его живописного творчества были пейзажи родной Имеретии, которые он писал в течение всей своей жизни. Значительные этапные произведения грузинского кино – "Соль Сванетии" Михаила Калатозова, "Моя бабушка" Котэ Микаберидзе, "Потерянный рай" Давида Ронделн сняты с его участием. Много работал Какабадзе и в театре, где постоянно экспериментировал, используя опыт, накопленный во время работы над кинофильмами. Лучшие театральные работы он сделал вместе с режиссером Котэ Марджанишвили. Вдова художника Этери Андроникашвили бережно хранит все, что было создано этим большим мастером. Давид Какабадзе признан одним из пионеров европейского авангарда, когда иностранцы приезжают в Тбилиси, они прежде всего спрашивают о нем.

Были, конечно, и другие личности, в той или иной мере повлиявшие на формирование моих вкусов и предпочтений. Это и блистательный художник Солико Вирсаладзе, внесший значительный вклад в мировую театральную сценографию. Это и Елена Ахвледиани, поражавшая своим художественным творчеством и беспредельной добротой не только знакомых и близких, но и таких незаурядных личностей, как Святослав Рихтер, Нина Дорлиак. Я часто посещал семью теоретика архитектуры Вахтанга Беридзе. Они жили неподалеку на нашей улице. Меня связывала тесная дружба с этой гостеприимной семьей, где царила атмосфера добра, любви к искусству. Первые мои фотоработы – портреты их детей Майи и Резо – до сих пор находятся у них в доме.

"День последний, день первый"

После успеха фильма "Чужие дети" появились новые предложения. Я остановился на сценарии Леонида Аграновича, написанном специально для Серго Закариадзе, – он должен был играть старого почтальона. (Правда, чуть позже мне предложили снять в качестве оператора фильм по повести Эммануила Казакевича "При свете дня" в постановке Георгия Товстоногова, но так как я уже работал на другой картине, от этого лестного предложения, к сожалению, пришлось отказаться).



Рабочий момент съемки. Слева С.Долидзе, справа Л.Пааташвили

Действие фильма "День последний, день первый" происходит в Тбилиси в течение одного дня. Здесь я столкнулся с совершенно иной драматургией, и опыт, приобретенный при съемках "Чужих детей", не мог быть использован. Движение, как естественное свойство природы кино, стало основой фильма и требовало свободной, раскрепощенной камеры. Я заметил, что Сико Долидзе, режиссер старшего поколения, проявлял интерес к новым веяниям в кинематографе, исходившим от нас – молодых кинематографистов. Постепенно созрела идея снять картину с элементами документальной стилистики. Хотелось уйти от условности и искусственности, сделать изображение более естественным, точнее передать атмосферу происходящего действия.

Я все еще находился под впечатлением первых шагов самостоятельной работы. Стремление вырваться из плена академических "правильностей" и ограничений не всегда приводило к удачным находкам, бывали и ошибки. Когда ты не подготовлен к свободе, порой теряешь самоконтроль и главное направление, увлекаешься второстепенными проблемами.

В это время продолжалось триумфальное шествие по миру фильма Михаила Калатозова "Летят журавли", снятого Сергеем Урусевским. Находки Урусевского, его уникальное кинематографическое видение, умение передать ощущение "фактуры" пространства, динамизм освещения, остроту композиции, смелое применение короткофокусной оптики – все это поражало, было каким-то озарением. Для молодых операторов того времени работа Урусевского не могла не стать предметом подражания. Драматургия нашего фильма требовала активного действия камеры и освещения, под влиянием виртуозных панорам Урусевского я тоже решил, грешным делом, кое-что придумать.

Чтобы создать ощущение зрелищности всегда хочется использовать усложненное движение камеры, необычные ракурсы и световые эффекты. Очень сложно удержаться от соблазна применять все это вместе. Лишь с годами приобретаешь умение ограничивать себя.



Один из дворов города Тбилиси, где проводились съемки фильма



Исполнители главных ролей фильма: Бела Мирианашвили и Серго Закариадзе

Герои фильма "День последний, день первый" (два почтальона: старик и девушка) в течение дня заходят в разные квартиры, сталкиваются с судьбами множества семей, вовлекаются в события, происходящие с этими людьми. Элементы повседневности усиливали эффект документальности. Город, события, люди и интерьеры послужили фоном, принципиально отличающимся от городской натуры предыдущего фильма. Здесь нам были нужны центральные живописные улицы, от которых мы решительно отказались в фильме "Чужие дети". На этот раз хотелось не злоупотреблять контрастами и создать изображение в светлой тональности.

Было понятно, что за активными движениями героев с помощью крана-стрелки, сделанного для фильма "Чужие дети", не угнаться, и мне пришла идея сконструировать лифт-кран высотой 13,5 метров, состоящий из отдельных секций. Эта система могла располагаться как внутри лестничных клеток, так и на любом открытом пространстве. На площадке этого лифта мог разместиться только один оператор с ручной камерой, он имел воз-


Кадр из фильма

можность следовать за актерами. До меня кран схожей конструкции применил Сергей Урусевский в фильме "Летят журавли" для съемки знаменитого пробега Вероники по лестнице разбомбленного дома.

В картине широко использовалась ручная камера "Конвас-автомат"* с короткофокусными объективами (18 и 25 мм), которыми я прежде не пользовался. Это давало возможность свободнее снимать с движения, и возникала уже не статичная, замкнутая (как это было в "Чужих детях"), а более динамическая киноперспектива с транформацией пропорций и масштабов.

Приведу пример съемки панорамы с рук. Один пробег героев был снят непрерывным большим планом. Ручная камера "встречает" парня и девушку, бегущих на нее по нижней станции фуникулера. Потом они преодолевают сложный путь по пандусу вверх до вагончика подвесной дороги и входят в него. Камера продолжает сопровождать их до конца кадра. Вагончик отъезжает, набирая высоту, камера снимает удаляющуюся панораму города с героями на переднем плане. В кабине вагона был установлен небольшой движок, от него питались два "бэбика"** для портретного освещения актеров.

Съемка с рук выручала при работе в тесных интерьерах и особенно на лестничных клетках самых разных конфигураций. Такая свободная съемка дала нам возможность создать в фильме непрерывное действие, сделать его естественным и органичным для восприятия. Лестницы в картине имели свой особый образный смысл – они были душой не только каждого дома, но и самого города.

Декорацию "Мастерская художника" построили на натуре – на фоне возвышенной части старого города. Она была удобно спланирована для съемки и оборудована верхними лесами***. Сцена встречи героев фильма с

* *"Конвас-автомат" – ручная киносъемочная камера конструкции Константина Васильева.*
** *"Бэбик" – на операторском жаргоне так называют маленький линзовый прибор направленного света мощностью 500 Вт.*
*** *Верхние леса – специальные площадки для установки осветительных приборов.*



Рабочий момент съемки фильма

художником отличалась пластичностью портретных образов и максимальным использованием натурного фона, который помог создать ощущение достоверности происходящего действия. Тогда я еще не занимался поисками способов передачи на экране реального пространства и воздушной среды. Чтобы добиться этого, потребовались серьезные размышления и практический опыт.

Особенно интересно мне было работать с Серго Закариадзе, на котором держался весь фильм. Выразительное лицо, манера говорить, походка – весь его облик помог создать экранный образ героя не только актерскими, но и изобразительными средствами.

Так был прожит еще один отрезок операторской жизни – сделан еще один шаг вперед.

"Под одним небом"

Небольшая пауза после фильма "День последний, день первый" закончилась, и я начал снимать с режиссером-дебютантом Ланой Гогоберидзе черно-белый фильм "Под одним небом". Лана прошла интересный путь: после учебы на филологическом факультете Тбилисского университета защитила кандидатскую диссертацию о поэзии Уолта Уитмена и закончила режиссерскую мастерскую Сергея Герасимова во ВГИКе.

Фильм состоял из трех самостоятельных новелл о жизни грузинской женщины в разные периоды истории Грузии: 1921, 1941, 1961 годы. Драматургия каждой новеллы требовала самостоятельного изобразительного решения.

"Княжна Майя". Действие истории разворачивается в 1921 году, который стал вехой значительных перемен в жизни Закавказья. Это рассказ о трагической любви, происходящей на фоне древнего народного праздника Чиакоконаоба. Главную роль княжны Майи исполняла та самая Лиана Асатиани, с которой я, будучи еще подростком, впервые познакомился в деревне, где проводил летние каникулы. Она стала божественно величественной не только в жизни, но и на экране.



Рабочий момент съемки фильма. Исполнительница главной роли княжны Майи Лиана Асатиани

Черноморский берег в районе Анаклии, где мы снимали, имел удивительно живописные очертания. Мы работали в том месте, где горная река Буба впадала в море. Во время отлива, когда морское дно местами обнажалось, прямо на глазах появлялся архипелаг песчаных островков самых неожиданных конфигураций. Мы решили использовать их для ночных кадров народного праздника. Чтобы не нарушить красоту и чистоту первозданной природы, вокруг каждого участка снимаемого объекта ходили буквально на цыпочках. Возможно, в цвете все это выглядело бы слащаво, но в черно-белом решении изображение приобрело более строгий, графический характер.

Пока мы снимали дневные сцены, параллельно шла лихорадочная подготовка к ночным съемкам: устанавливали шалаши, заготавливали хворост для ритуальных костров. Все необходимое было почти готово, вот-вот должны были прибыть покрытые коврами телеги, домашний скот, лошади, реквизит. Неожиданно разразился страшный шторм (была поздняя осень), и за день до назначенной съемки все исчезло в бушующей стихии моря. Делать было нечего, оставалась единственная надежда: перенести эти сцены в павильон студии.

Опытные художники фильма Дима Такаишвили и Кока Игнатов соорудили большой комплекс декораций в павильоне киностудии "Грузия-фильм", принялись восстанавливать фантастический морской пейзаж. Я впервые столкнулся с ситуацией, разрешить которую можно было только благодаря атмосфере, царившей в то время на киностудии. Несмотря на то, что мы снимали несложную картину, в наш павильон по железной дороге завезли морской песок для строительства декорации этой сказочной натуры.

Ночное зрелище с кострами и световыми эффектами помогало нам при съемке в павильоне – отвлекало внимание от декораций. Но и здесь я старался уходить от пестроты освещения, убирать ненужные подробности и детали.

Самой сложной задачей оказалась стыковка кадров, которые снимались на натуре, в естественном пространстве, с кадрами, снятыми под ночную натуру в павильоне. В этой работе я приобрел ценный опыт, который помог мне в дальнейшем – при съемках декорации сибирской деревни, выстроенной в самом большом павильоне "Мосфильма" для "Сибириады" Андрея Кончаловского. Сегодня, в наших условиях, такие съемки просто невозможно было бы организовать.

В новелле "Княжна Майя" удалось найти интересные композиции в движении. Например, динамичный кадр, снятый с лифт-крана, в котором камера с общего плана "падала" на разбегающуюся в момент выстрела густую толпу вооруженных людей и, двигаясь по спирали, опускалась вниз, продолжая снимать героиню уже крупным планом.

Или съемка панорамы со специально построенной эстакады. Нужно было снять княжну Майю в финальной сцене, когда она, решив покончить с собой, идет от берега в море и медленно исчезает в бесконечной стихии. Этот кадр снимался ручной камерой с выносной площадки, прикрепленной к рельсовой тележке, которая перемещалась по эстакаде за актрисой. По мере ее погружения в воду я постепенно поворачивал камеру на 180 градусов, продолжая панорамировать за актрисой до тех пор, пока она полностью не исчезала в волнах. Перевернутое изображение усиливало чувство страха. Затем следовал завершающий кадр, его снимали из воды, и мне впервые пришлось столкнуться с подводной съемкой. Из прямоугольных стекол мы склеили что-то вроде водонепроницаемого бокса и туда поместили камеру. Нужно было запечатлеть последние мгновения жизни княжны Майи: камера опускается в морскую "пучину", волна перед глазами героини перекрывает горизонт, вода становится мутной.



Рабочий момент съемки новеллы "Княжна Майя". У камеры Л. Пааташвили, вторая справа Л. Гогоберидзе.

Фантастическая любовь к кино всех, кто участвовал в организации съемок, не знала границ. По такому отношению к работе, мне кажется, сегодня уже испытывают ностальгию. Помню, однажды во время съемок на натуре директор картины наблюдал, как я не мог найти точное место для камеры. Ему показалось, что причиной моих затруднений была высоковольтная ферма – она все время оказывалась в кадре. Директор подошел ко мне и задушевно предложил почти шепотом: "Ну что вы мучаетесь? Если вам ферма мешает, я прикажу ее убрать." Без этих самоотверженных людей и без их любви к своему делу, граничившей с поклонением святыне, Бондарчук не смог бы снять тысячные массовки, а Параджанов использовать в кадре старинные ковры и драгоценности, о которых могли мечтать лучшие музеи мира.

В то время рядом с нами на черноморском берегу работала еще одна группа. Съемки почти закончились, оставались финальные кадры с большой волной, но на море воцарился полный штиль. Пока они сидели на берегу и "ждали у моря погоды", директор картины поехал в порт Поти, изложил морскому начальству ситуацию, попросил совета. Адмирал приказал

вывести в открытое море боевой крейсер, который, развернувшись на месте, поднял такую волну, что зритель потом содрогался от ужаса, словно попал в "Девятый вал" Айвазовского.

"Княжна Майя" – классическая новелла о прошлом. Особое внимание в ней уделялось пластической выразительности образов героев, стремлению к законченности и к отказу от второстепенных деталей. В картине использовалось классическое портретное освещение, строгая и четкая композиция. Эти приемы применялись более точно, чем в прежних моих картинах, камера двигалась увереннее и осмысленней. В панорамах я придерживался традиционного принципа триединства (начало, середина, конец). Мне казалось, что эта новелла требовала именно такого изобразительного решения.

"Голуби". Действие второй новеллы "Голуби" происходит зимой 1941 года, в Тбилиси военного периода. На крыше старого дома, под свинцовым пасмурным небом несут свое "взрослое" дежурство юные Леван и Нана. Между ними зарождается первое робкое чувство. Но война уводит Левана от Наны. В финале голуби, которых запустил Леван, возвращаются к родному дому.

Эта новелла отличалась особым настроением военного времени: война не дошла до Тбилиси, но в пасмурном зимнем воздухе ощущалась тревога. Необходимо было создать не только эту внешнюю атмосферу напряженности, но и внутреннее лирическое настроение, связанное с пробуждением у героев первого чувства. С помощью киноизобразительных средств – законченных и свободных в движении композиций, рельефного освещения – удалось усилить выразительность актерских образов.

Для начального кадра пробега Наны я решил "усложнить" работу и выстроил следующую панораму: начинал съемку с операторского крана (объектив 18 мм) с таким расчетом, чтобы продолжить панораму на рельсовой тележке, без перерыва, одним кадром. Для этого на кране и тележке убрали сидения, вместо них установили одинаковые гладкие дощечки, на которых я с камерой в руках мог сидеть, словно всадник. Нана бежит через двор, мы следим за ней сверху с крана, медленно опускаемся вниз и останавливаемся, когда она встречает старика, рубящего дрова. Эта пауза дала мне возможность, соединив оба сидения встык, незаметно пересесть с крана на тележку и устремиться за героиней в соседний двор. Нана быстро взбирает-

ся по высокой металлической лестнице, ведущей на крышу дома: камера с остановившейся тележки на общем плане "ведет" удаляющуюся фигуру девочки, которая постепенно исчезает в темном пространстве двора.

Снимать эту новеллу было сложно, поскольку почти все действие происходило на крыше, куда нам пришлось затащить осветительную аппаратуру, включая тяжелые "диги"*, кран-стрелку, миниатюрную тележку на рельсах, на которой едва умещалась камера "Родина". Для удобства съемки на наклонной плоскости крыши были изготовлены переносные площадки треугольной формы. Они создавали ровную поверхность. Тележка двигалась по рельсам, прикрепленным к доскам, которые опирались на деревянные козлы, что позволяло свободно панорамировать за актерами. Мизансцены были в основном статичными, поэтому требовалось максимально использовать движение камеры. Погода, а следовательно, и освещение часто менялись, приходилось применять уже испытанные приемы, порой буквально на ходу придумывать новые.

Мы старались соблюдать все нормы техники безопасности. Средства для ее обеспечения на студии "Грузия-фильм" были тогда, мягко говоря, на бытовом уровне, но как мы ни старались, у обитателя квартиры под нашей импровизированной съемочной площадкой все-таки рухнула дорогая люстра. Хозяин ее, к счастью, оказался большим энтузиастом кино и на случившееся отреагировал легкой улыбкой, будучи в полной уверенности, что он также является соучастником кинопроцесса.

Одна из важных актерских сцен новеллы "Голуби" должна была сниматься на чердаке во время дождя. Но по габаритам и расположению реальный интерьер нам не подходил. Тогда мы решили построить на одной из натурных площадок города декорацию чердака, отвечающую нашим требованиям. Художники прекрасно справились со своей задачей – декорация получилась достоверной и удобной для съемки. Через чердачные окна просматривался живой фон города, что давало возможность органично соединять кадры, снятые на натуре (на крыше) и в декорации (на чердаке). Искусственный дождь на фоне города создавал необходимое настроение, смягчал излишнюю контрастность натурного фона. Таким образом удалось объединить внешнее и внутреннее пространство в единую гармоничную среду.

**Диг – осветительный прибор мощностью 18 кВт с дугой интенсивного горения. Цветовая температура излучаемого света 5500К.*

"Фреска". Последняя история происходит в 1961 году, в Тбилиси, во время строительства Дворца спорта, в вестибюле которого расписывается большая фреска на спортивную тему. Три главных персонажа: архитектор проекта Русудан, художник Заза и девушка Лела – образуют любовный треугольник. Двое счастливы – третий страдает.

Декорация вестибюля снималась в большом павильоне киностудии. В нем было два больших проема: один со двора студии, другой – со стороны оживленной городской площади. Но оказалось, что уже несколько десятилетий ворота, выходившие в город, были "замурованы". Мы решили их "расконсервировать" для съемок. Весь декоративный комплекс был построен из расчета максимального использования его открытой, натурной части – для монтажной связи с подлинными интерьерами Дворца спорта.

Просторный живой фон городской площади создавал большие трудности во время съемок сложных мизансцен – при свободном перемещении актеров в пространстве естественного дневного и внутреннего искусственного освещения с верхних лесов декорации. Чтобы из-за высокой освещенности не потерять реальную среду города, пришлось затянуть огромный проем ворот павильона черным тюлем. Он, конечно, ограничивал свободу актеров, зато заметно уменьшал яркость фона по отношению к основному освещению внутри декорации.

В каждой из этих новелл атмосфера создавалась преимущественно за счет освещения. В то время я еще не пользовался дымами и не применял светофильтры для создания пространственной среды. О них тогда на "Мосфильме" мало кто знал или всерьез ими занимался, кроме Сергея Урусевского. Применение же Урусевским специальных светофильтров было связано не только с особенностями природы короткофокусных объективов (отличающихся жестким рисунком), но и с его пониманием важности передачи на экране среды, воздуха. При отличном знании операторского ремесла он всегда оставался художником.

Я с интересом работал над изобразительной драматургией трех новелл. Это был еще один вклад в копилку операторского опыта. Я никогда не стеснялся учиться, оттачивать ремесло, понимая, что без умения и знания никогда не смогу снять большую и сложную картину, которую все еще ждал... А пока оставалось лишь радоваться, что мне удалось помочь начинающему режиссеру Лане Гогоберидзе, которая, в свою очередь, помогла мне реализовать мои операторские замыслы.

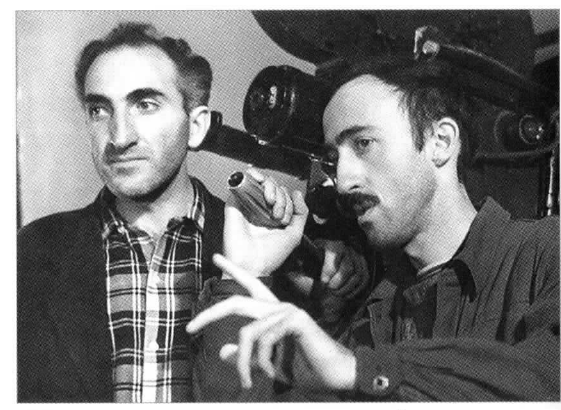
"Апрель"

С самого начала своей профессиональной деятельности я старался поддерживать тесные отношения с молодыми вгиковцами, и не только с операторами. Среди них своим необычным внешним обликом, манерой говорить, а главное мыслями, точными характеристиками людей и явлений выделялся Отар Иоселиани. Мы сразу нашли общий язык, несмотря на то, что Отар – человек замкнутый, настороженный и неторопливый в выборе решений. Однажды в воскресенье он пригласил меня к себе на обед. Дома оказались все, кто тогда составлял эту обедневшую аристократическую семью, где царили благородное воспитание и французский язык: отец с теплой накидкой на плечах, в профессорской шапочке, мать, тетка, молодая жена-сибирячка (они поженились еще в университете, где учились на физико-математическом факультете).

Обед был скромным, незатейливым, в духе атмосферы этого домашнего очага, отмеченного печатью "посторонним вход запрещен". Я никак не мог справиться с тяжелой обеденной ложкой из фамильного серебра, у меня не получалось выудить клецки, беспрестанно ускользавшие обратно в золотистый прозрачный бульон. Потом на экране, в первых фильмах Иоселиани можно было увидеть эту квартиру со старой мебелью, книгами, пожелтевшими фотографиями предков. Такие лица, как и таких домочадцев, теперь редко встретишь.

Отар должен был делать свою первую художественную картину "Рассказ о вещах" (сразу же скажу: она была осуждена решением ЦК Компартии Грузии, но потом, когда тучи рассеялись, все-таки вышла на экраны под названием "Апрель"). Это был фильм о молодоженах, которые были счастливы, пока жили в новой пустой квартире. Но вот они обзаводятся многочисленными предметами домашнего обихода, и постепенно возвышенная любовь умирает. Наконец, они выбрасывают на улицу все вещи, которые летят вниз, разбиваясь о мостовую.

Это был первый фильм, в котором я попытался сделать решительный поворот в сторону новых для себя принципов композиции, освещения и движения камеры. Несмотря на условность самого сюжета, Иоселиани стремился к эстетике документализма, что вполне совпадало с моими устремлениями. Не было никакого сомнения в его оригинальном режиссерском мировоззрении и таланте.



С Отаром Иоселиани на съемках фильма

Мы начали съемки с натурных объектов. Совершенно неожиданно для себя я взял новый ориентир: снимать натуру вообще без осветительных приборов, используя принцип "экспозиции по тени". В результате получил передержанный негатив с хорошей проработкой теней. А "света́" приобрели новые качества – стали более "разбеленными", более воздушными. (Для оператора свет – вещь многосоставная, многоплановая и "множественная", поэтому в цеховой терминологии это слово часто используется во множественном числе – "света́", "в света́х").

Конечно, интерьеры и павильоны мы не могли снимать без искусственного освещения. Большая экспозиция "в света́х" заставила заметно выделить из среды отдельные фрагменты снимаемых объектов. Это была первая проба коренным образом перестроить подход к самому съемочному процессу. Эти робкие эксперименты постепенно выявили скрытые возможности моих будущих фильмов. Подобные поиски требовали определенной режиссуры и опыта, которого ни у меня, ни у Отара тогда не было. Помню, я заставал его в рабочей комнате, куда он перевез из дома фисгармонию и на ней играл (очень хорошо!) часами, упиваясь музыкой Баха. Я смотрел, как его длинные пальцы мягко перебирали клавиши хрупкого инструмента, из которого лились звуки классической мелодии.

К сожалению, съемочный процесс затянулся, пошли сценарные и прочие поправки, я поручил своему помощнику Юрию Федневу, вполне освоившему нашу рабочую "мето́ду", доснять эту короткометражку. Фильм был успешно доведен до конца, но, как я уже сказал, первую же картину Отара не пропустила недремлющая партийная цензура. Так начался путь в мировой кинематограф этого ни на кого не похожего мастера. Он проводил много времени в документальной студии, где изучал ремесло и занимался монтажом, а затем снял в 1964 году интересную документальную картину "Чугун". Основой его талантливых фильмов всегда служили высокая нравственность и особое уважение к человеку.

Опыт с освещением и цветом

Первую в моей операторской практике цветную картину меня уговорили снять молодые режиссеры: у них были кое-какие проблемы, типичные для планового кинопроизводства, – кто-то перерасходовал деньги, кто-то просрочил время. Словом, надо было быстро и дешево снять картину, которая поправила бы производственно-финансовое положение тбилисской киностудии.

Цветной фильм "Куклы смеются" ставил один из опытнейших режиссеров старшего поколения Николай Санишвили. Снимал он быстро, так как считался одним из лучших производственников студии. Я согласился на эту работу, еще не представляя, как буду экспериментировать с цветом.

В период зарождения цветного кино в советской кинематографии бытовала теория (и практика) бестеневого изображения, рассчитанная на передачу естественных цветов. Боязнь исказить цветопередачу светотенью привела к потере формы, объемов и глубины. При этом не учитывалось, что для создания объемного изображения одного цвета недостаточно. Именно по этой причине в цветных фильмах отсутствовала природная основа кинематографа – светотень, на которой строилась пластика черно-белого изображения. В "Книге о живописи" Леонардо писал: "Первая картина состояла из одной-единственной линии, которая окружала тень человека, отброшенную солнцем на стену". Впоследствии сама практика съемки бестеневого изображения доказала всю несостоятельность этого метода, тогда операторы начали смело применять светотеневое освещение. Изображение на экране снова ожило: возникли яркие блики, рефлексы, и, самое главное, – цветное изображение из плоского, каким оно было раньше, превратилось в объемное, пластичное, восстановив свои прежние качества – фактуру и "вес".

Действие фильма "Куклы смеются" происходит в городе. Это комедия, в которой рассказывается о любви молодой работницы кукольной фабрики и молодого весельчака, поступающего в консерваторию.

Режиссер дал мне полную свободу, и я жадно ею воспользовался для вхождения в новую для меня область – искусство цвета. Картина требовала пастельной тональности изображения и свободного движения камеры. Основным объектом съемки служил комплекс декорации современной квартиры героя фильма Важи. Художником-постановщиком фильма был мой близкий друг Дима Такаишвили, который работал со мной и на предыдущей картине. Перед нами стояла задача убедить зрителя, что на фоне павильонной декорации с открытыми "на улицу" окнами и дверьми он видит залитый солнцем городской пейзаж. Фотофонов тогда не было и в помине, поэтому мы попросили наших художников-декораторов выписать с фотографической точностью не один, а несколько разномасштабных фонов, чтобы передать разноплановость и глубину. Живую натуру должны были имитировать также передвижные объемные макеты городских домов, за которыми устанавливались расписанные задники. Следовало найти правильное соотношение яркостей между ними, постепенную градацию тональных переходов от первого плана к самому отдаленному – иными словами, получить тональную перспективу*. Все оконные, дверные проемы (проводники дневного света) и фоны затянули белым тюлем для создания естественного "сфумато"** (эффекта свето-воздушной среды). Он "ретушировал" и приводил к общему знаменателю свето-цветовое пространство декорации, за ней даже протекала, поблескивая светлой пластмассовой пленкой, бурная река Кура. На экране это выглядело весьма убедительно.

И все же самой сложной проблемой была установка освещения для большой декорации квартирного комплекса. В то время все мы работали только с цветной негативной пленкой дневного света ДС-2, рассчитанной на дуговой свет, дававший четкий светотеневой рисунок. Приборы рассеянного света РД-40 все до одного были испорчены и давно требовали ремонта. Мне ничего не оставалось, как работать направленным светом мощных дигов. Но им я не мог моделировать освещение – заполнять тени, создавать световой "грунт", без которого экран мертв. Надо было что-то придумывать, чтобы найти выход из создавшегося положения.

---

* *Тональная перспектива – исчезновение четкости и ясности очертаний по мере удаления от глаз наблюдателя, сопровождаемое уменьшением насыщенности цвета, при котором в отдалении цвет теряет свою яркость, контрасты светотени смягчаются, глубина кажется более светлой, чем передний план, благодаря наличию воздушной дымки.*

** *"Сфумато" – от итал. sfumare – смягчать, приглушать тона. Прием освещения в кино, построенный на градациях светотени.*

Тут самое время сделать паузу и сказать два слова о проблеме освещения в работе оператора вообще. Я неустанно говорю о естественности света. Низкая чувствительность цветной пленки ДС-2, равная приблизительно 50 ASA (у нынешней пленки – 500 и даже 800 ASA), неизбежно толкала оператора на применение большого количества осветительных приборов. Это нарушало лаконизм, естественность освещения, создавало световую "грязь" (двойные тени).

Свет в кино должен иметь идею. Оператору, прежде всего, необходимо определить источник света (солнце, отраженный свет неба, горящие факелы, костры, лампы, свечи и прочий мыслимый и немыслимый реквизит, излучающий свет), а уже потом с его помощью воплощать свой замысел.

Самыми первыми кинематографистами были операторы. Чтобы представители других профессий не обвинили меня в цеховом пристрастии, добавлю, что я говорю об операторах-самоучках. Принцип естественного освещения в период немого кино восходит к съемкам в остекленных павильонах, затянутых рассеивающей тканью для получения тонального бестеневого изображения, которое до сих пор так поражает нас в старых дагерротипах* и фотографиях.

Итак, надо было что-то срочно решать, а я все думал, смотрел какие-то журналы, издания... Вдруг мне попалась в руки книга с фотографиями старых павильонов. Я понял, что изображение в своей основе должно строиться на бестеневом освещении. Но при этом важно было не потерять объемную пластику в кадре, ощущение светотеневого рисунка с мягкими прозрачными тенями. Жанр фильма-комедии требовал легкости, воздушности, поэтому форму необходимо было погрузить в естественную атмосферу. Легко сказать...

Я бродил по разным улицам, лестницам, площадям и вдруг обнаружил, что нахожусь в коридоре студии мультфильмов, которую иногда посещал, чтобы полюбоваться ловкостью рисовальщиков. Мой путь преградил огромный рулон, и я увидел, что это был ослепительной белизны матовый пергамент – финская калька. На ней художники делали "фазовку" для своих многослойных рисунков. Мне, как Ньютону, словно яблоко на голову упало. В отличие от ньютоновского, мое яблоко имело форму рулона. Почему никто не догадался использовать то, что буквально валялось под ногами? Калька была идеальным материалом для создания бестеневого освещения. Мы

**Дагерротип – фотографическое изображения на светочувствительной поверхности медной пластины, получаемое в результате закрепления на ней картин камеры-обскуры. Метод разработан основоположником фотографии Л.Ж.Дагерром.*

мгновенно изготовили рамы самых разных размеров, натянули леску – получилась сетка, на которой приспособили кальку. Большие матовые экраны подвесили в виде рассеивающих плоскостей на почтительном расстоянии от мощных дигов, установленных на специальных лесах. Я молился, как молятся иконописцы перед нанесением грунта, прежде чем приступить к воплощению выстраданной идеи. Когда все было готово, я включил свет и ахнул: рассеянный бестеневой свет разлился, проникая всюду по всей декорации. Это был мой первый шаг к естественному освещению, которого я так ждал и к которому интуитивно стремился. Вот уж воистину, не было бы счастья, да несчастье помогло.

При этой системе освещения изображение "пропитывается" пространством, предметы окутываются световоздушной средой, не теряя при этом свою вещественность и структуру.

Во время съемок к нам в павильон зашел оператор Георгий Рерберг. Тогда он только начинал свою деятельность и был приглашен в Грузию одним из режиссеров, выпускником ВГИКа, на фильм, который так и не был снят. Рерберг был первым свидетелем моих экспериментов со светом. Став через несколько лет признанным мастером, он не оставил без внимания эти идеи и создал на их основе собственную систему.

Надо учесть, что мы жили и работали в эпоху, как сегодня говорят, информационного вакуума, а говоря проще, мы не знали, как решали подобные задачи блистательно снимавшие в ту пору зарубежные операторы Фредди Янг, Отелло Мартелли, Свен Нюквист, Асакудзу Накаи, Джанни Ди Венанцо, Карло Ди Пальма, Джузеппе Ротунно, Тонино Делли Колли. Не буду продолжать список, добавлю лишь, что Витторио Стораро тогда только начинал свою карьеру. Через несколько лет, уже работая на "Мосфильме", я стал знакомиться в Бюро технической информации студии с интересующими меня материалами из иностранных специализированных журналов. А в 1980 году вышла книга известного французского оператора Нестора Альмендроса с восторженным предисловием Франсуа Трюффо, с которым они вместе много работали. Из этой книги я узнал историю европейских открытий в этой области.

В 1948 году Лукино Висконти пригласил оператором на свой первый фильм "Земля дрожит" мастера неореалистической фотографии Альдо Грациатти (Г.Р. Альдо). Альдо не имел никакого отношения к кино и начал смело использовать "запретные приемы", нанося один за другим удары по про-

цветавшей в то время эстетике искусственного света, которым так богата итальянская живопись. Он снимал при слабом освещении, с большим контрастом, яркими бликами и прочими для кино новшествами. Над ним, по существу основоположником эффекта естественного освещения в операторском искусстве, в то время посмеивались, называя "любителем, который лезет не в свое дело". Этот "любитель", кстати, снял фильмы Витторио Де Сика "Чудо в Милане" и "Умберто Д".

Г.Р.Альдо быстро забыли, только с приходом в кино операторов-революционеров Рауля Кутара и Джанни Ди Венанцо принцип работы со светом в кино в корне изменился. Кутар, снимая в основном в подлинных интерьерах, пользовался преимущественно верхним рассеянным освещением, направляя приборы на светлый потолок, чтобы получить отраженный свет. При этом он применял минимум подсветки. Освещение стало более естественным, логичным и гибким. Исчез искусственно направленный прямой источник света с верхних лесов. Рассеянное освещение позже стало появляться и у нас. Правда, с отказом от светотени начала утрачиваться сама культура работы со светом. А когда операторы снова вернулись к светотени, возобновились и попытки добиться эффекта реального освещения.

В искусстве, в том числе и в операторском, нет рецептов, есть принципы. Сотни операторов для каждого конкретного случая изобретали и будут изобретать свои приемы, и я уверен, что этот беспрерывный процесс является частью всеобщей мировой культуры. Технология в наши дни творит чудеса, но никакая самая современная аппаратура не в состоянии (по крайней мере, сегодня) передать реальность так, как хочу и могу показать только я. Сам принцип естественного освещения стар как мир. Еще во времена Возрождения Ченино Ченини писал: "Если тебе когда-нибудь придется рисовать... в часовне или в каком-либо другом неудобном месте..., следует придавать рельеф твоим фигурам или рисунку, согласно расположению окон, которые находятся в этом месте и дают тебе свет".

Будь моя воля, я бы ограничился черным и белым. Но сегодня приходится снимать только на цветной пленке. Черно-белое изображение обладает магией в силу своей условности: к черно-белому изображению не предрасположены ни наш глаз, ни тем более мозг. С другой стороны, в большинстве своем люди вообще не задумываются над тем, что они живут в цветном мире. Но почему же иногда, выходя из кинотеатра, можно услышать: "Все

хорошо, а вот цвет меня раздражал". Мы, операторы, обладаем (кто больше, кто меньше) визуальной памятью. Этот визуальный багаж слишком соблазнителен. Многие операторы, например, не могут удержаться от цитирования живописи. Цитата из живописи всегда заметна для более или менее подготовленного зрителя, и то, что она может стать приемом, не так страшно, гораздо хуже, когда цитаты из разных школ, художников, стилей и эпох эклектически "сваливаются" в один общий котел. Мы не должны знать, что Поль Дельво нравится оператору больше, чем Пауль Клее. В конечном счете, это его сугубо личное дело, на экране и без демонстрации собственных пристрастий видно, кто есть кто.

Прежде чем приступить к съемке своей первой цветной картины, я внимательно ознакомился с проблемами, которые относятся к теории и практике цвета. "Итак, повторял я себе, цвет должен зависеть от освещения. Язык требует лаконичности, потому как только цвет, слитый с формой, всегда будет на своем месте." Во всяком случае, так я тогда полагал.

В начале работы над черно-белыми фильмами я был увлечен проблемами создания форм и объемов, а также построением композиций, в которых преобладали бы прямые линии и плоскости. С появлением новой системы освещения все внимание было направлено на передачу пространства, на обобщение световой и цветовой среды. Это был уход от композиции форм, от особого их акцентирования. Важнее стала текучесть и непрерывность этих форм.

Но вот настал день съемки, передо мной стоял огромный павильон, где меня ждала допотопная синхронная камера "Москва". Эта камера была катастрофически неудобной – снимать приходилось почти вслепую, поскольку в глазок сквозь пленку оператор видел лишь какие-то мутноватые очертания того, из чего он мечтал "сотворить чудо". Спасла цветная негативная пленка ДС-2, которая была достаточно прозрачной (в противном случае пришлось бы снимать действительно вслепую). Чтобы удобнее было смотреть в окуляр камеры, мне оставалось только носить черную повязку на одном глазу, как это делали в свое время зарубежные операторы.

Арсенал используемых оптических средств на этой картине несколько расширился, в ход пошли объективы с фокусным расстоянием 35, 50, 75 мм, которые давали возможность иногда уходить от подчеркнутой линейности широкоугольной оптики.

В то время я очень осторожно относился к применению светофильтров. В черно-белых картинах я применял голубые, иногда оранжевые и красные светофильтры. Мне не всегда удавалось добиться естественности воздуха, среды, используя новую систему освещения. К тому же сам предметный материал съемок – кукольная фабрика, городские улицы с обилием зеленой листвы, яркие витрины магазинов – поневоле выявляли вульгарную насыщенность цветом. Как смягчить эту пестроту, в которой не было бы места тому или иному доминирующему цвету, чтобы прийти к обобщенной однородной тональности? В какой-то степени этого удавалось добиться с помощью светофильтров. Стеклянные поверхности были слегка прорезаны бесцветными линиями в виде растровой сетки, которые и создавали необходимый эффект – эффект воздушной геометрии изображения. Здесь тоже каждый поначалу изобретал велосипед – таким образом, постепенно возникали условия для изготовления самых разнообразных профессиональных светофильтров. Во многом помогала негативная пленка ДС-2. В отличие от импортных пленок, она была немаскированной, а ее спектральная чувствительность эмульсионных слоев была далека от идеальной – при экспонировании отдельные светочувствительные слои реагировали не только на "свою", но и на часть "чужой" зоны спектра. Это создавало неуловимую (и непредсказуемую, но, к счастью, почти всегда в лучшую сторону) живописность изображения – ощущение "недопроявленности" цвета. Так Модильяни для получения эффекта проникновения одного цвета в другой, не мудрствуя лукаво, просто прикладывал чистый лист бумаги на свеженанесенные краски. Не случайно же Урусевский такие свои фильмы, как "Возвращение Василия Бортникова", "Урок жизни", отличающиеся необычайной пластичностью цветопередачи, снял именно на этой пленке.

Искусство оператора заключается, в частности, в своем, особом понимании пространства, освещения и цвета. Если мы говорим о проблеме передачи среды, то эта задача стоит перед каждым оператором, и каждый решает ее по-своему. Осип Мандельштам писал, что "нужно каждый раз заново изобретать велосипед, чтобы не стать "перекладчиком" готового смысла". Так и оператор не копирует, а каждый раз открывает свое индивидуальное видение, ищет новые пути, создает свою систему, свою технологию съемки.

Все эти проблемы, о которых мы говорим, успешно разрабатывали Москвин, Урусевский, Рерберг... Каждый из них шел своим собственным путем.

Москвин первым перенес реальную среду – воздух – с натуры в павильон. Кто из операторов не снимал с рук! Но раскрыть новые возможности этого способа съемки удалось только Урусевскому. Его личность была настолько индивидуальна, что даже самые банальные вещи он решал по-новому. Рерберг обладал особой способностью создавать цветовую среду и пространство, используя свои приемы освещения и технологию съемки.

В фильме "Куклы смеются" мне удалось провести несколько экспериментов, которые обогатили опыт моих уже не только теоретических, но и практических знаний по освещению и цвету. Мне повезло, что заниматься цветом я начал именно на этой работе. Едва ли я смог бы "войти" в цвет на серьезной масштабной картине, где был бы во многом связан производственными сложностями. Здесь же, несмотря на все трудности, мне все-таки удалось реализовать свои идеи.

"До свидания, мальчики!"

В начале 60-х годов режиссер Миша Калик прислал мне из Москвы приглашение снять с ним черно-белую картину "До свидания, мальчики!". Я с радостью согласился. И вновь оказался на родном "Мосфильме".

Черно-белое кино в то время было на подъеме. Все еще бушевали бурные страсти вокруг "Журавлей" и "Неотправленного письма" Михаила Калатозова и Сергея Урусевского, совершенно неожиданного своей новизной "Иванова детства" Андрея Тарковского и Вадима Юсова.

В начале 50-х Михаил Калик был осужден по политическим мотивам – его взяли со второго курса ВГИКа, где он учился на режиссерском факультете. После смерти Сталина Миша был освобожден и вернулся из ссылки с глубокой моральной и физической травмой. Однако сумел сохранить оптимизм и жизнелюбие и снял удивительную по своей поэтичности картину "Человек идет за солнцем". Она запомнилась многим не только великолепной операторской работой Вадима Дербенева, но и прекрасной музыкой Микаэла Таривердиева. Калик всегда уделял особое внимание изображению, его пластике, композиционному строю и настроению в каждом кадре.

"До свидания, мальчики!" – незатейливую простую историю, рассказанную Борисом Балтером, мы снимали в прекрасной и тихой Евпатории. В романтическую жизнь провинциальных девчонок и мальчишек вторглась война. Изобразительное решение должно было быть чистым и прозрачным. Из знакомого по моим прежним фильмам черно-белого изображения надо было убрать жесткость и контрастность, графику сделать более пластичной, легкой, плавно обрисовать формы, объемы, смягчить их контуры средой воздуха и света.

Выбранный путь для решения этой задачи мне показался удачным. Мы задумали предварительно снять развернутые кинопробы актеров, а затем смонтировать их с отобранной для фильма кинохроникой, которая составляла значительную часть фильма. Основное черно-белое изображение кон-

трастировало с хроникой и одновременно сливалось с ней. Примером может служить крупный план матери (в исполнении Ангелины Степановой), органично переходящий в хронику. А когда мы поняли, что музыка Таривердиева как нельзя лучше "ложится" на изображение, фильм практически оказался у нас "в кармане". Таким образом, в эскизной форме мы уже могли представить будущую картину. Надо было только найти ключ для монтажной стыковки игрового материала и хроники, сдерживая при этом ее особую выразительность, не дать ей "забивать" то, что собирались снимать.

В Москве передо мной оказались все та же кинокамера "Родина" и отечественная черно-белая пленка КН-3, зато лаборатория на "Мосфильме" была отменная. Я не пользовался никакими светофильтрами и дымами. Передо мной стояла задача поиска новой структуры оптического пространства, требующая не только глубинного, но и плоского линейного построения. Применение длиннофокусных объективов (75-200 мм) должно было обогатить пространственную образность фильма, помочь соединить различные плоскости и объемы в единый композиционный строй. Но главная роль все-таки отводилась освещению, на котором основывались поиски новых форм оптической композиции.

Этот фильм мне с самого начала виделся как рисунок итальянским карандашом на светлом фоне. Гибкое плавное движение камеры, мягкая пластика актеров – все должно было происходить в определенном размеренном ритме, в атмосфере повседневной жизни провинциального приморского городка.

Главные актеры уже были отобраны. Не утвержденной оставалась исполнительница роли Женьки. На одном из просмотров в Доме кино мое внимание привлекла высокая хрупкая девочка с большими выразительными глазами. Эта незнакомка оказалась дочерью известной киноактрисы Зои Федоровой. На следующий день Вика Федорова пришла к нам в группу, после нескольких репетиций ее утвердили на роль.

Мне хотелось снять эту работу на черно-белом "Кодаке" – пленке, имеющей широкую шкалу тональностей, чтобы получить богатую палитру оттенков изображения. В отличие от отечественных, в импортных пленках был заложен огромный резерв возможностей. На студии за кинопленку "Кодак" тогда боролись все. Но "пробить" ее удалось только Тарковскому для "Андрея Рублева" и Кончаловскому для "Аси Хромоножки". Не случайно именно эти фильмы выделялись особой пластикой изображения. Но не-

смотря на ограниченные возможности нашей пленки, я все же рискнул снять эту картину на тональных и светотеневых переходах, чтобы сохранить изобразительный замысел.

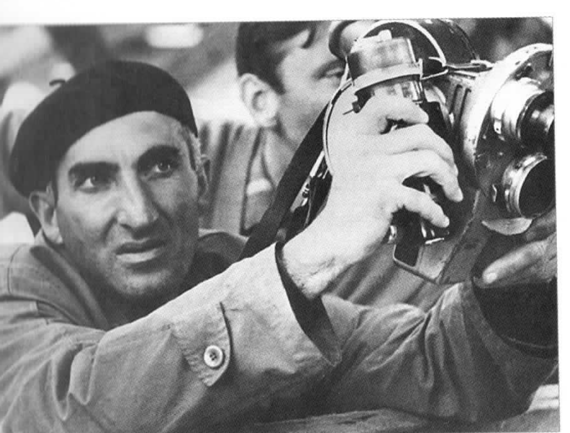
Михаил Калик не из тех режиссеров, которые просто иллюстрируют предмет рассказа. Он построил фильм на визуальном ритме, на эмоциональности образов.

И пробы, и фильм мы делали по отличным раскадровкам художника Тамары Антоновой, которая принимала участие в съемке каждого кадра. Я старательно делал к ним свои операторские планировки с панорамами, перемещениями камеры, поясняя их соответствующими техническими обозначениями.

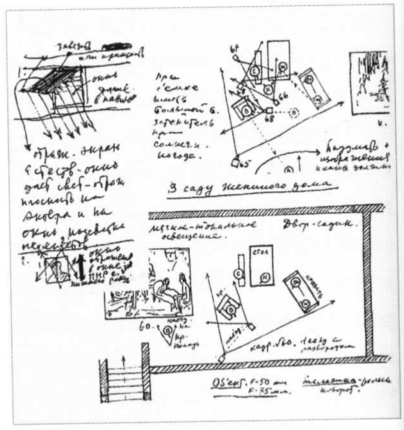
Эстетику черно-белого изображения я всегда ставил и ставлю выше эстетики цветного. Леон-Батиста Альберти писал: "...конечно... обилие и разнообразие цветов весьма содействует прелести и качеству живописи, однако мне хочется, чтобы ученые признали, что высшее мастерство и искусство заключаются в умении пользоваться белым и черным". Приходится с сожалением констатировать, что сегодня во всем мире коммерция стала слепым союзником цветного кино. Несмотря на его успехи в прошлом, цвет перебил, остановил дальнейшие опыты с черно-белым изображением, не дал ему развиться должным образом. Операторы забыли, как снимать на черно-белой пленке, а лаборатории разучились проявлять и печатать черно-белые материалы. Недаром для своего фильма "Список Шиндлера" Спилберг пригласил польского оператора Януша Каминского, продолжателя традиций одной из сильнейших школ черно-белого кинематографа.

Композиционная структура изображения в фильме "До свидания, мальчики!" строилась по принципу взаимосвязи горизонтали и вертикали, которые образуют прямой угол. Необходимо было соблюсти равновесие – сбалансировать части и целое относительно пространственных осей. "Структура визуального пространства покоится на каркасе из вертикальных и горизонтальных линий, – утверждает Рудольф Арнхейм – и отклонения от центра, образованного этими осями, можно сравнить с Пизанской башней, воспринимаемой наблюдателем либо как объект, уходящий от базы, либо как пытающийся приблизиться к ней".

Белый корабль, снятый в тональности "белое на белом", рефреном должен был возникать где-то на фоне, словно мечта, несостоявшееся будущее юных героев фильма. С этим кадром нам пришлось намучиться, поскольку



Рабочий момент съемки фильма



Планировка мизансцен и точек съемки в режиссерском сценарии

На съемках фильма. Сидят: Н. Досталь, А. Радионова, М. Кононов, В. Федорова – исполнители главных ролей

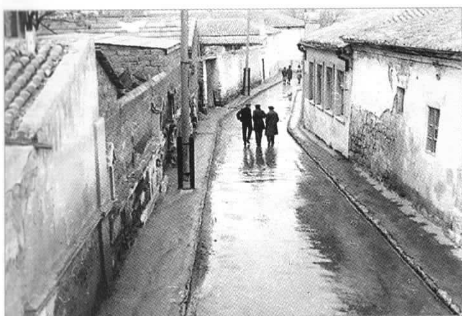


Рабочий момент съемки фильма. Слева направо: Н. Богунова, Е. Стеблов, Л. Пааташвили, Г. Полянок, М. Калик

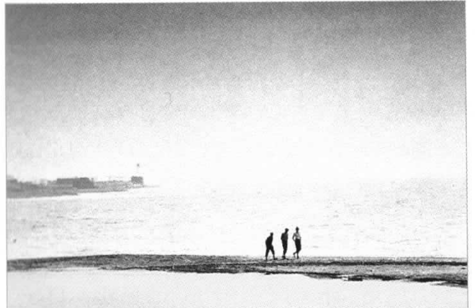
ОТК лаборатории подобные планы никогда не пропускал, считая, что при тиражировании фильма и переводе на 16-миллиметровую пленку изображение в такой тональности вообще исчезнет.

Много сложностей возникало и с другими материалами, но я хочу вспомнить, пожалуй, о самом дорогом. Речь идет о кадре, снятом с движения на рельсовой тележке, в котором герои фильма Инка и Володя находились почти в дематериализованных фактурах белого пространства цветущих акаций. Кадр снимался при солнечном освещении. Все было тотально белым: светлое небо, белые акации, залитая солнцем земля, белые костюмы героев, и даже темные стволы деревьев были покрашены белым раствором известки. Белое поле пространства входило в композицию как составной элемент формы, оно имело глубину – третье измерение. "Белое на белом" – это равенство всех тональностей, потеря фактуры, когда, казалось бы, мы ничего не видим, но ощущаем дыхание воздуха. Японский художник Икено Таига считал: "Рисование белого пространства, где абсолютно ничего не

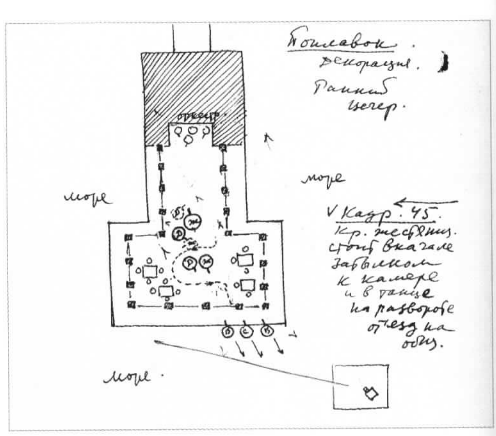








Кадры из фильма

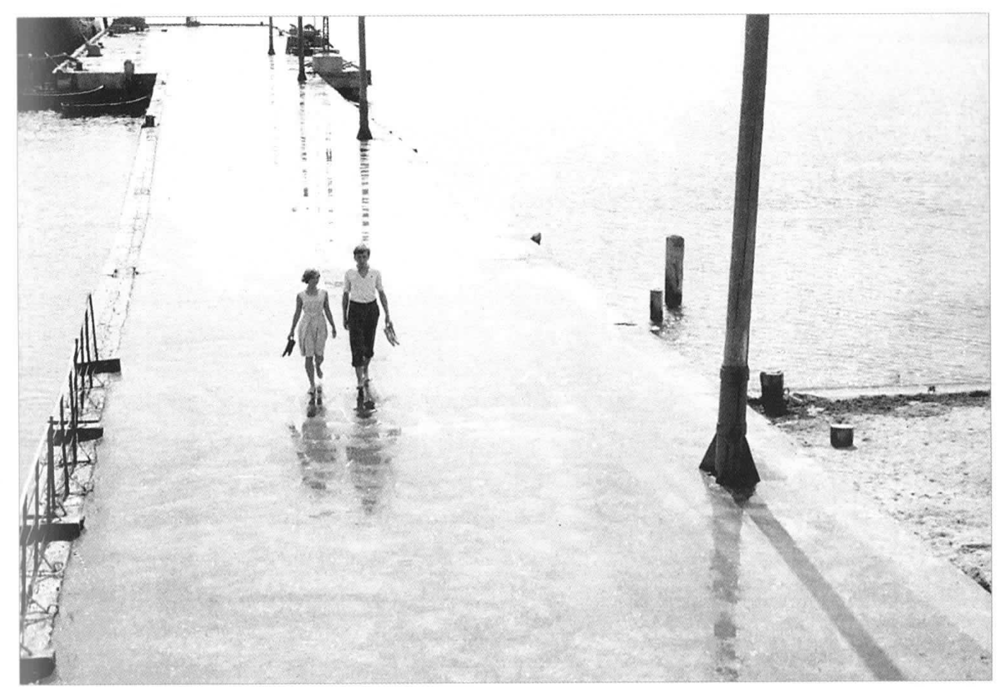


Планировка мизансцен и точек съемки в режиссерском сценарии

нарисовано, – вот самая сложная для достижения вещь в картине".

У меня всегда было пристрастие к съемке общих планов, в картине их много. Я перечислю лишь наиболее примечательные кадры: поплавок, силуэтом стоящий у моря с линейно обрисованными контурами на фоне ровного спокойного неба; уходящий в морскую перспективу пирс с идущими на нас Володей и Инкой; приморская набережная и бегущие под дождем люди с зонтами; городская улица с удаляющимися вдаль фигурами героев. Все эти кадры, снятые с верхних точек, создают особое настроение повседневной жизни маленького провинциального городка. Несмотря на свою графическую скупость, они органично вошли в монтажную структуру фильма.

Вся остальная – приморская, морская и городская – натура снималась



Кадр из фильма

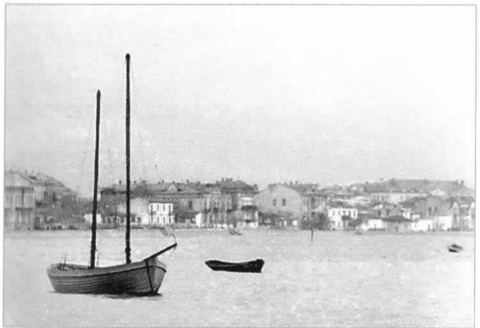
по тому же изобразительному принципу: ничего лишнего на фоне чистого неба, никаких серийных каракулевых облаков, просто безмятежная гладь моря, которую замыкает мягкая линия горизонта.

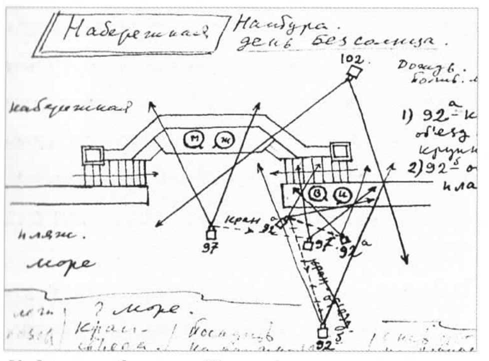
Во время павильонных съемок на "Мосфильме" я использовал все ту же систему освещения: на лесах перед осветительными приборами были подвешены мои "диковинные" экраны. Коллеги-операторы заходили, смотрели, одни – с недоумением, другие – с недоверием.

Через несколько лет, когда я снимал "Романс о влюбленных", почти во всех павильонах "Мосфильма" были установлены экраны с калькой (правда, ее уже пропитали специальным составом после нескольких случаев возгорания во время съемок). Как всегда, операторский инструментарий до нас доходил в последнюю очередь. Со временем вместо бумажной появилась пластиковая калька, которая давала "реальный" рассеивающий свет на всех студиях мира.

В картине "До свидания, мальчики!" удалось достичь определенной цельности, органично соединяющей разрозненные сцены фильма и хронику. В игровой части все было точно подобрано по тональности – костюмы, натура, освещение, фактуры.







Кадры из фильма. Планировка мизансцен и точек съемки в режиссерском сценарии

На этой картине я почувствовал потребность делать рабочие схемы, зарисовки, тренировал глаз на прямых и волнообразных линиях, плоскостях, объемах, искал в них различные решения. Ряд абстрактных рисунков – результат неких ассоциаций, раздумий и поисков. Некоторые зарисовки и схемы относятся к наблюдениям из повседневной жизни: эффекты освещения, цветовые пятна, линии, объемы, неожиданные моменты, связанные с различными формами и фактурами предметов. Я занимался этим от случая к случаю, иногда довольно поспешно. Записи, которые много лет вел в тетрадках, блокнотах и даже на обрывках бумаги, помогли мне в создании этой книги.

Однажды в коридоре "Мосфильма" ко мне подошел Гоша Рерберг: "Удивляюсь, как это тебе на нашей пленке удалось передать такое богатство оттенков". Было очень приятно услышать от молодого коллеги столь лестную оценку своей работы. Прекрасная атмосфера царила тогда на "Мосфильме". Операторы и режиссеры собирались вместе, смотрели фильмы и беспристрастно обсуждали свои работы. К сожалению, такие профессиональные встречи канули в Лету.

Я до сих пор очень люблю фильм "До свидания, мальчики!". События фильма в каждом из нас вызывали эхо недавней войны, а уплывавший белый пароход стал образом навсегда ушедшего прошлого.

Неснятый фильм

Вскоре после премьеры "До свиданья, мальчики!" в московском Доме кино Михаил Константинович Калатозов, которого я мало знал, хотя и учился вместе с его сыном Георгием (Тито) во ВГИКе, поздравил меня с хорошей работой и предложил снимать с ним фильм "Красная палатка". Я спросил: "А как же Урусевский?". "Урусевский решил "переквалифицироваться" в режиссеры, – ответил Калатозов, – и будет сам ставить картину". С этической точки зрения проблем не было. И все же я позвонил Сергею Павловичу, который подтвердил слова Калатозова. Так я неожиданно оказался в группе под символическим названием "Красная палатка".

Калатозов уже был режиссером крупного масштаба и задумал фильм с присущим совместным постановкам размахом. Для съемок трагической эпопеи, рассказывающей о полете генерала Нобиле на дирижабле к Северному полюсу в 1928 году, нужно было тщательно подготовить все участки производственного процесса. Картину предполагалось снимать в широком формате (70 мм). Аппаратуру и цветную пленку "Кодак" предоставляли немцы. Они же обеспечивали проявку негатива и печать позитива, не считая таких "мелочей", как частный самолет и специальная операторская машина для сложных съемок.

Сценарий написал Юрий Нагибин. Позже к работе подключились сценаристы Эннио Де Кончини и Роберт Болт. Художник Давид Виницкий сделал предварительные эскизы, постепенно группа стала пополняться работниками разных профессий. Но по непонятным причинам немцы тянули с подписанием договора, и мы, чтобы не останавливать работу, приступили к выбору натуры.

В результате с немцами так и не удалось договориться – они отказались с нами сотрудничать, радужное начало обернулось томительным ожиданием новых мифических иностранцев. Пауза тянулась непростительно долго. Наконец, фирма "Видес" известного итальянского продюсера Франко Кри-

стальди подписала с "Мосфильмом" контракт на первую совместную советско-итальянскую постановку. На этот раз все было серьезно, и мы продолжили подготовку к съемкам.

В фильме было много натурных объектов, расположенных преимущественно на удаленных северных территориях, поэтому мы решили, не теряя времени, отправиться на предварительный выбор натуры. Два раза мы побывали на Шпицбергене. Это был край света: судьба никогда не заносила меня севернее Ленинграда. Во время первой ознакомительной поездки на Шпицберген мы, к сожалению, ничего не снимали, зато во второй раз, пораженные красотой Арктики, постарались на славу.

На Шпицбергене и на мысе Челюскина планировалось снять материал в широком формате, а затем смонтировать, чтобы итальянцы могли представить, где и в каких условиях будет проходить работа над фильмом. Широкий формат позволял наглядно увидеть и рассмотреть подлинную натуру с ее особой глубиной пространства.

Из Мурманска на Шпицберген (1300 км) мы шли более трех суток без остановок. Около Баренцбурга (центра советской зоны) мимо нас проплывали верхушки прозрачных айсбергов диковинных форм на фоне странных темных силуэтов высоких гор, таких четких и близких, что, казалось, протяни руку в этом кристально-чистом воздухе и дотронешься до холодного базальта. Первое ощущение: словно попал на другую планету. Краски, воздух, линии – все стало другим: непривычно разреженным, прозрачным. Казалось, любую даль можно пощупать руками, но это был всего лишь мираж. Сколько людей, подвергшихся этой иллюзии, погибло в арктических экспедициях!

Мы остановились в самой северной на нашей планете гостинице "Nord" (79 параллель), где, кроме нас, жили пожилые супруги-американцы. Однако представленное в ресторане обилие яств и напитков могло бы удовлетворить прихоти целой армии гурманов. Солнце светило без устали круглые сутки, и в первое время, пока мы не освоились, нас одолевала бессонница.

На острове, в Баренцбурге, царил настоящий коммунизм. Здесь в основном жили шахтеры, ухитрявшиеся добывать уголь на чудовищной глубине. Там же я впервые увидел такой шведский стол, о котором не мечтали даже шведы: он был постоянно накрыт, и все для всех было бесплатным.

Пешком, на вездеходах и вертолетах (аэродрома тогда там еще не было) мы осмотрели большую часть островов. Площадь Шпицбергена составляет

60 тысяч квадратных километров. Ответвление теплого Гольфстрима омывает западную часть острова, а восточная, куда течение не доходит, отличается особой суровостью пейзажа и климата. Под ногами – мягкий ковер из мха с яркими полярными маками, карликовыми березками высотой не более 12 сантиметров и прочими растениями (до 200 видов!), растущими не на земле, а на голом базальте суровых скал. Гигантские овцебыки стоят неподвижно, часами жуют скупой подножный корм. Много диких уток и всяких птиц, ну и, конечно, белых медведей. В полярное летнее время они предпочитают находиться в прохладной восточной части острова. В воде много нерпы. Медведи лакомятся ею со сноровкой, ведь нерпа пуглива и предпочитает уединенные места.

Осматривая остров, мы случайно обнаружили "кладбище" китов, которых двести лет назад забивали бельгийцы. Весь берег был усеян костями. Некоторые нельзя было даже поднять. Мне удалось взять лишь три хвостовых позвонка на память.

На следующий день мы на двух вертолетах отправились в столицу норвежской зоны Лангербюль, к губернатору. После короткого официального приема он пригласил нас в свою резиденцию, где жил с женой и тремя маленькими девочками. Операторским глазом я сразу обратил внимание на рассеянный свет – он проникал в дом сквозь белые кружевные занавески и мягким светлым перламутром заливал белую скатерть, белые стены, белую посуду с угощением, приготовленным хозяевами, на которых также была удивительно светлая одежда. После диетического обеда (вместо хлеба подавались тончайшие пресные хлебцы, не утолявшие наш "варварский" голод) губернатор, опустившись на колени на шкуру белого медведя, стал показывать снятые им любительские слайды бесконечных полярных просторов.

Наконец нам удалось побывать в Королевской бухте. Отсюда вылетел в свой последний полет в далеком 1928 году на дирижабле "Италия" генерал Нобиле в надежде открыть новые острова и удовлетворить амбиции Муссолини. В память об этой трагической истории я взял в заброшенном ангаре, сохранившем следы итальянской экспедиции, небольшую ржавую железяку с шипами.

Мне посчастливилось снять роскошные ледники с самых неожиданных точек. В поисках интересного натурного материала, мы залетали в довольно уязвимые и рискованные места.

На небольшой моторной лодке шли к гигантскому, "морщинистому", с глубокими трещинами леднику. От него время от времени откалывались огромные куски ледяных глыб. С грохотом низвергаясь в океан, они образовывали айсберги. Мимо нас по черной воде проплывали причудливые сказочные "скульптуры". Они были настолько притягательны, что мы не удержались и подплыли к одному из айсбергов, похожему на гигантский гриб, нависший над нами своей ужасающей массой. Когда оказались прямо под ним, нам пришлось выключить мотор и говорить шепотом: звуковой резонанс мог отколоть от изъеденной соленой водой ледяной махины небольшую часть, ее хватило бы не только для нашей крошечной моторки, но и для небольшого корабля. Одним планом я снял круговую панораму этого волшебного ледяного царства.

Меня удивляло буквально все, что я видел и чувствовал. Вот где можно было погрузиться в воображаемый мир "стены Леонардо".

После короткого пребывания на острове мы вернулись в Мурманск. Предстояла поездка на ледоколе "Киев" через остров Диксон к мысу Челюскина.

Север, безусловно, отмечен какой-то магической силой и красотой: я могу понять тех, кто приезжает туда на годик-другой подзаработать и остается на всю жизнь, несмотря на то что в любой день мог бы оттуда уехать.

Нам был отведен один месяц для работы в открытом океане на прекрасном ледоколе, построенном финнами и снабженном всем необходимым, вплоть до бассейна и волейбольной площадки.

В нашем распоряжении был вертолет МИ-1, мы бросались на нем в погоню за медведем, как только тот попадал в поле зрения штурмана, смотрящего в бинокль. Медведю не очень нравились шум мотора и ветер от винта вертолета, своими мощными лапами он отмахивался на бегу от этого непонятного наваждения. Распластавшись, он скользил по гладкой замерзшей поверхности ледяного покрова, снова поднимался и убыстрял свой бег... Мы снимали медведей на низком бреющем полете, что для них было небезопасно. Медведь – существо достаточно ленивое, он не привык много бегать, и в этой изнуряющей гонке мог получить разрыв сердца. Поэтому мы старались беспокоить их как можно меньше.

В один прекрасный солнечный день наш мощный "Киев" попал в ледяной плен. Погода была хорошая, и мы решили снять общий план зажатого во льдах ледокола. Вертолет высадил нас, улетел дозаправиться. Мы настолько

увлеклись съемкой общих планов, что не обратили внимания, как сзади, за торосами, притаилась парочка огромных белых "любителей кинематографа". С ледокола, к счастью, заметили угрожающую нам опасность и срочно выслали вертолет, который успел подобрать нас и переправить обратно. Наконец нам удалось выбраться из ледяной ловушки, и мы незаметно стали приближаться к зоне Северного полюса. У меня возникла идея снять с вертолета, как ледокол преодолевает огромное сопротивление льда и крушит все на своем пути. Калатозов с палубы хладнокровно наблюдал в штурманский бинокль, как наш "съемочный" вертолет плавно совершал круги вокруг носа корабля. Это было феерическое зрелище. Причудливые геометрические структуры различных форм и размеров под давлением огромной силы и мощи разлетались во все стороны, веером перелетая через нас. Достаточно было небольшой льдинке попасть в винт вертолета – катастрофа была бы неминуемой. Но в экстремальных ситуациях человек находится уже в другой реальности. Мы даже не подозревали, что по закону притяжения две металлические массы, близко расположенные друг к другу, в движении всегда опасны. Слава Богу, все обошлось благополучно. Потом Михаил Константинович поздравил нас и сказал, что не ожидал такой смелости.

Мне казалось, Калатозова все время преследовала тень Урусевского. Чем больше мы с ним общались, тем заметнее ощущалось, что в нем растет внутреннее беспокойство. Как бывшего оператора я его понимал: ведь и Урусевский, и он были фанатиками изображения. Найти замену Урусевскому было непросто, первое место навсегда осталось за ним. И хотя Калатозов решился работать без него, чувствовалось, что ему трудно. Я тоже сожалел, что этот фильм снимал не Урусевский – это была его картина. Можно представить, что он мог бы сотворить на таком материале!

Морозы становились все суровее, полярный день – все короче. Страшно было даже подумать, что снятый с таким трудом материал останется зимовать в этих просторах, или что мы не успеем доснять оставшиеся кадры до прихода полярной ночи. К счастью, все обошлось, и то, что потом мы с итальянцами увидели на экране, представляло достаточно внушительное зрелище и во многом способствовало окончательному решению снимать картину не в павильонной, а в настоящей Арктике.

Наконец, нам удалось добраться до мыса Челюскина. Тяжелая и радостная, полная неожиданностей и приключений, наша северная эпопея была завершена.

В поисках натуры нам пришлось много летать (на этот раз в основном на самолете Ли-2) с самыми опытными полярными летчиками. Они с большим риском залетали в самые опасные места (особенно в районы Северной Земли). Полярные дни заканчивались, и, чтобы не застрять на всю зиму, надо было срочно выбираться из этих мест.

Поразительный мир Арктики, полный суровости, романтики и поэзии, произвел на меня особое впечатление. Я понимал, что в картине необходимо максимально сохранить живое дыхание этой удивительной природы, ощущение чистоты и прозрачности воздуха. Эти арктические просторы нужно было снимать свободно и с размахом. В фильм, который мы еще даже не начали делать, я вложил всю душу и вдохновение. Например, для съемки уносимой ветром гондолы с частью экипажа, уцелевшей после катастрофы, я предложил на базе вертолета МИ-10 сделать двухъярусную декорацию, состоящую из гондолы (на подвесной площадке вертолета) и фрагмента оставшейся части конструкции самого дирижабля (в кабине вертолета). Этот вертолет-дирижабль должен был летать над естественной арктической натурой, проплывающей за иллюминаторами гондолы. Короче говоря, у меня чесались руки.

А пока нам надо было готовиться к поездке в Италию.

В Риме мы побывали на студии Дино Де Лаурентиса, построенной итальянским архитектором Нерви и оборудованной по последнему слову техники. Де Лаурентис с нескрываемой гордостью показывал нам свой самый большой павильон высотой в 25 метров. Прямо скажем – было чем гордиться. В свое время для суперпостановки фильма "Библия" здесь построили грандиозную декорацию Ноева ковчега. Со всего света пригласили самых известных дрессировщиков, павильон был заполнен всевозможными животными.

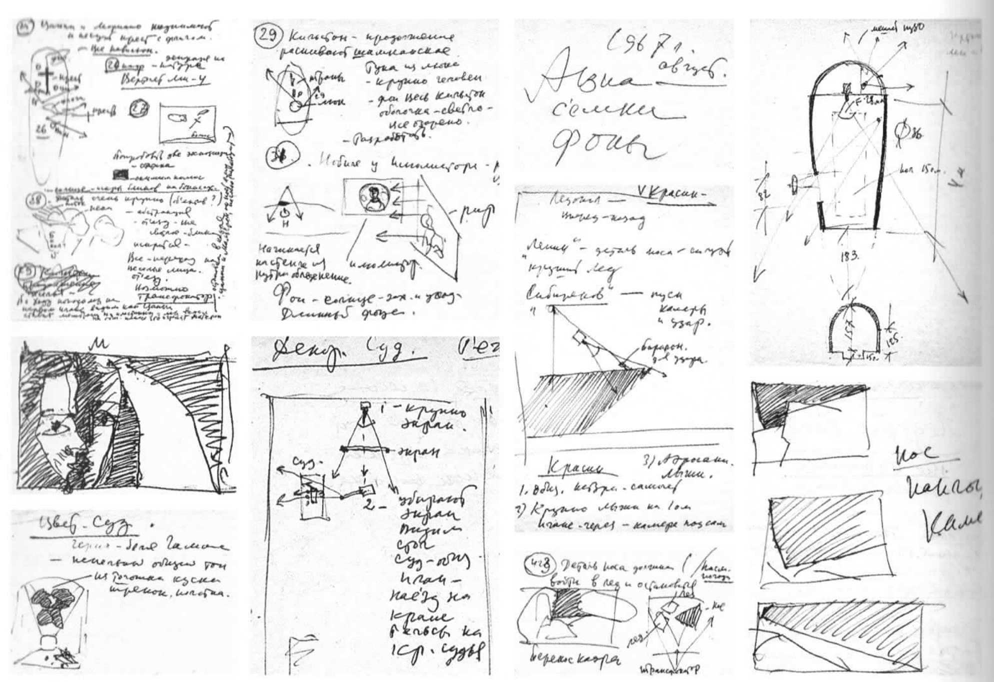
Мы посетили также студию "Чинечитта", на которой строился огромный комплекс декораций для Федерико Феллини. Потом ненадолго зашли 7в павильон, где оператор Ди Пальма снимал сцену с Моникой Витти и Тони Кёртисом. Я обратил внимание, что сидевший за камерой (камерамен) ждал указаний от Ди Пальма, который сам тщательно замерял экспонометром освещение (на Западе так принято) и ставил свет. Мы с ним разговорились, и он объяснил, что почти на все приборы направленного света прикрепляет к шторкам рассеивающий волокнистый синтетический материал (spun). Это дает возможность несколько смягчить резкий направ-



На студии "Чинечитта": Т. Кёртис, В. Сировский, М. Витти, М. Калатозов, В. Марон, Л. Пааташвили, Д. Виницкий

ленный свет и получить изображение более пластичное, воздушное и удобное для работы, когда приходится соединять воедино много источников света. При цветной съемке на "Кодаке", который форсирует цвета, этот прием позволяет, кроме всего прочего, несколько "успокоить" хроматическую гамму.

Знакомство с оператором Паскуалино Де Сантисом состоялось у его брата, Джузеппе Де Сантиса. До этого над картиной "Они шли на Восток" с ним работал наш художник Давид Виницкий. Я сказал итальянскому коллеге, что мне впервые предстоит работать с кодаковской пленкой, и он, насколько это позволяло наше короткое общение, щедро поделился своим опытом и посоветовал обратить особое внимание на отраженный свет, которым в то время уже широко пользовались итальянские операторы.



Операторские разработки к первоначальному режиссерскому сценарию фильма

Размышляя над будущим фильмом, я продолжал вести записи. Это была рабочая кухня разных идей, мыслей, ощущений, поисков. Я старался все зарисовывать в виде схем, набросков, раскадровок.

У оператора Альфио Контини (ему еще только предстояло снять с Антониони "Забриски пойнт"), к счастью, нашлось свободное время, и он очень нам помог во время нашей короткой поездки. В Риме я провел пробные технические съемки, чтобы ознакомиться с аппаратурой, режимом проявки, оптикой. В лаборатории по обработке кинопленки я, наконец, увидел на широкоформатном экране отснятые мной арктические пейзажи с гигантскими айсбергами, ледоколом и белыми медведями (на это изображение продюсер Франко Кристальди наложил фонограмму "Адажио" Альбинони в трактовке Караяна). Впечатление было, прямо скажем, ошеломляющим, и итальянцы первым делом спросили меня, сколько я получил денег за каждого отснятого медведя. Вопрос для советского человека был весьма непривычен. О рыночных отношениях я тогда мало что знал, как, впрочем, и сейчас. Я не стал объяснять им сложную советскую математику, когда к нищенским суточным прибавлялась северная надбавка, поэтому отшутил-

ся и стал показывать руками, что очень много. Они все равно не смогли бы понять, что я, снимая с вертолета в экстремальных условиях, рисковал жизнью только ради любви к кино.

Не стал я им рассказывать и о том, как мы – художник Давид Виницкий, фотограф Дима Мурашко и я – 6 марта 1967 года возвращались на самолете после выбора натуры в районе Кижей, и самолет ЯК-12, не долетев до аэродрома, начал терять высоту – у него, как в дурной комедии, "кончился керосин". К счастью, самолет упал в глубокий снег и раскололся как щепка. Мы даже не успели испугаться – все произошло мгновенно, из искореженных конструкций выбрались с трудом. Всесильный Бог миловал – мы чудом остались в живых. Пилот успел передать наши координаты, и вскоре нас нашли. Незадолго до этой поездки я встретился на "Мосфильме" с Андреем Тарковским. Узнав о том, что мы летим выбирать натуру в район Кижей, он посоветовал мне обратить внимание на интересную живописную деревню Воробьевка. Когда мы возвращались из Кижей в Петрозаводск, я вдруг вспомнил наш разговор с Андреем и попросил пилота облететь вокруг этой деревни. Это и спасло нас от гибели. Иначе самолет, не дотянув до посадки, рухнул бы на город.

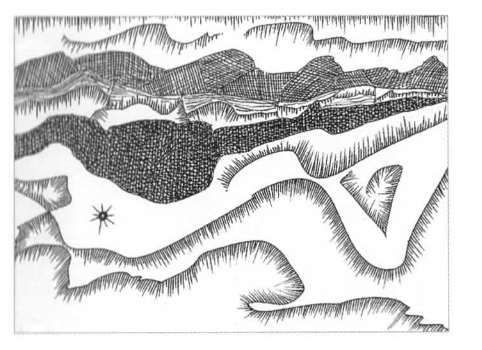


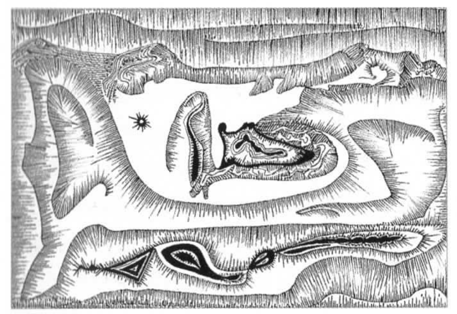
Катастрофа самолета Як-12, во время выбора натуры для фильма 6 марта 1967 года

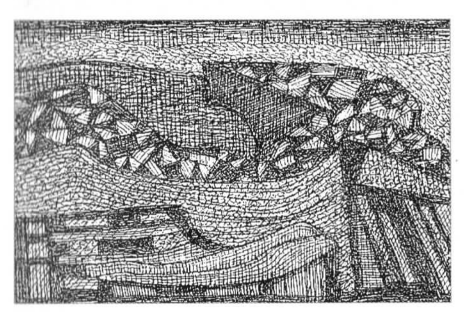
Мы вернулись в Москву. Подготовка к фильму приближалась к концу: продолжались отдельные актерские и операторские пробы, но оставалось еще много нерешенных вопросов.

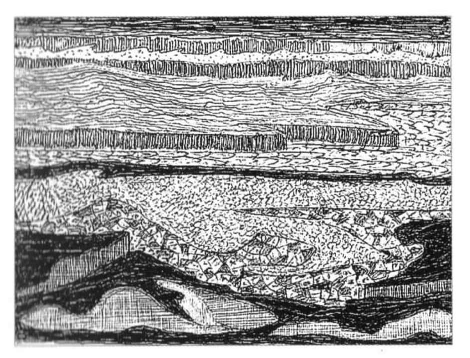
Все свободное время Калатозов посвящал звуковой технике. Он собрал у себя дома целую музыкальную студию – самую новую и совершенную по тем временам. Калатозов любил копаться в этих системах сам, бесконечно что-то там доделывал, добиваясь особого качества воспроизведения звука, но тогда я плохо разбирался во всех этих тонкостях.

Работа по подготовке к съемкам продолжалась в прежнем ритме. Время шло, и "на горизонте" вдруг стали появляться новые операторы. Я понимал, что больше ждать было нельзя – я не снимал около двух лет. Все это время мои коллеги оттачивали свое мастерство и добивались успехов. Я чувство-









Наброски арктической натуры

вал растущее беспокойство Калатозова, в наших отношениях вдруг начало появляться скрытое внутреннее напряжение. И вдруг я узнаю, что в нашей группе, полной энтузиазма по поводу предстоящих съемок, за моей спиной, в "закадровом пространстве" ведутся переговоры с одним из моих коллег, чтобы он вместо меня снимал картину. Я не мог в это поверить, но мои близкие друзья, возмущенные сложившейся ситуацией, призвали меня не быть таким наивным. Убедившись в том, что это правда, я сразу же ушел с картины. Меня особенно задела скрытая форма этой истории. Мой коллега, оценив ситуацию, сделал вид, что он ни при чем, и тоже поспешно отказался от картины. В результате "Красную палатку" снял замечательный оператор Леонид Калашников.

Я остался наедине с недавним, но уже превратившимся в воспоминания прошлым и серией своих раскадровок, которые делал без устали, чтобы вплотную приблизиться к изобразительному решению картины. О том, что поступил в полном согласии со своими принципами, я не жалел. "Что делать, – думал я, – все не так уж плохо: благодаря этой картине мне посчастливилось увидеть Арктику и великий Рим, познакомиться со многими интересными людьми, приобрести близких друзей, и, что не менее важно, получить хороший урок человеческих отношений."

"Бег"

Прошло немного времени, и мои друзья, режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов, предложили мне снимать широкоформатную картину "Бег" по мотивам произведений Михаила Булгакова. Я согласился, не раздумывая ни секунды. Драматургия предполагала масштабный разворот исторических событий, крупные характеры, огромные массовки, напряженный ритм действия.

Я впервые столкнулся в работе с материалом столь разноплановым и глубоким – и философским, и по-булгаковски фантасмагоричным, и лирически проникновенным. Я понимал, что не только профессиональная подготовка, но и общая культура каждого из создателей фильма будут в той или иной степени видны на экране. Мне казалось, что картина располагает скорее к размышлению, созданию цельного поэтического образа, чем к излишней красочности, а тем более к станковой живописности.

Советское киноначальство сразу же устроило для нашей группы просмотр запрещенного в СССР фильма Дэвида Лина "Доктор Живаго" по роману Бориса Пастернака. Фильм поразил всех размахом постановки, великолепной актерской игрой, а меня – еще и виртуозной операторской работой Фредди Янга.

Консультантом нашего фильма была Елена Сергеевна Булгакова. Она вносила поправки по ходу работы. Наумов называл ее прекрасной мистической женщиной и говорил: "Я не понимаю, наши отношения сон или явь?".

Материал был непростым. На основе камерной пьесы предстояло создать эпическое полотно о событиях революционной России, но не просто передать эти события, а найти для них необходимый ритм, определенную масштабность. В кинематографическом зрелище надо было максимально использовать возможности широкоформатной съемки, что порождало свои сложности – на экране все до предела обнажено, заметна малейшая неточность в кадре.

Алов и Наумов решили снимать булгаковскую эпопею, состоявшую из двух частей – "Родина" и "Чужбина", в реалистическом ключе. Это помогло мне, памятуя об остром характере подачи материала в их предыдущем, запрещенном в те времена фильме "Скверный анекдот", остановиться на более сдержанной манере съемки для передачи событий прошлого. Но, благодаря особому напряжению чувств, которое все мы испытывали вместе с булгаковскими героями, из этого прошлого могло бы проявиться созвучное с современностью настоящее. Поэтому необходимо было найти наиболее точные решения, создать выразительные образы героев и среды.

"Родина", российская часть фильма, представлялась мне в виде гигантской фрески с ее цельностью композиции и сдержанной, обобщенной тональностью. Четкая линейная обрисовка персонажей и "нервная" камера должны были подчеркивать тревогу и беспокойство, которое герои ощущали на протяжении всего фильма. Легкая дымка в глубине почти каждого кадра формировала не только многоплановость, но и атмосферу "реальной нереальности" происходящего. Иными словами, все было подчинено созданию достоверности, но в то же время важно было не упустить и некую булгаковскую "сумасшедшинку".

Фильм снимался на 70-миллиметровой широкоформатной цветной негативной пленке ЛН-7 и ДС-5, синхронная и ручная камеры также были отечественными. Громоздкая синхронная камера не позволяла свободно выстраивать необходимую композицию кадра из-за отсутствия сквозного видения. Поэтому съемка велась с применением приставного оптического визира с крестом по центру (совпадающим с фактическим центром кадра), только края кадра "не поддавались контролю".

Широкий формат требовал исключительного внимания к изображению, поскольку при проекции на такой пленке заметна каждая деталь. Мы старались строить многомерные композиционные структуры, используя всю глубину безграничного пространства, располагая фигуры и предметы на первом плане и в самых удаленных точках. И хотя все просматривалось "насквозь", даже этот формат не обеспечивал подлинной глубины – она все же оставалась иллюзорной.

Во время подготовительного периода мы провели ряд технических операторских проб, чтобы определить специфические особенности широкого формата, его оптическую природу. Но наиболее важные задачи, которые

стояли перед нами, были связаны с поиском освещения, цвета, грима, контрастности изображения, предстояло решать вопросы, связанные с изобразительной драматургией фильма.

Это была моя первая масштабная широкоформатная картина, которую я снимал с мастерами такого класса, как Александр Алов и Владимир Наумов. Работая вместе, они, несмотря на совершенно разные характеры и темперамент, дополняли друг друга, образуя "единого режиссера". Эта легендарная пара создала смелые и талантливые фильмы "Павел Корчагин", "Мир входящему", "Скверный анекдот", "Легенда о Тиле". Постановка такого сложного материала, как "Бег" Булгакова, была рискованным шагом даже для них, и этот риск оправдал себя.

Я не сразу уловил стиль работы этих режиссеров – оглядывался то на одного, то на другого, не зная, за кем следовать, испытывал волнение и напряжение, но вскоре разобрался в ситуации. Наумов выделялся своей особой поэтической фантазией и энергией, но находился под отрезвляюще мудрым взглядом Алова, я же всегда оказывался между ними. Наумову даже в рамках своего фильма было тесно, он находил выход во многих увлечениях. Его графические рисунки – удивительные фантасмагории (он создавал их ночью, поскольку в остальное время был занят), его художественное чутье и "снайперский" глаз постоянно ощущались в работе.

Замечательный художник-постановщик Алексей Пархоменко, с которым я раньше работал над "Уроком истории", сделал интересные эскизы к фильму, они помогли во многом определить его стилистику. В них уже были намечены основные композиционные и цветовые решения. Пархоменко сумел создать целые комплексы павильонных и натурных декораций с учетом выразительных возможностей широкого формата.

Одна из наиболее талантливых художников по костюмам Лида Нови незадолго до "Бега" закончила работу с Тарковским над "Андреем Рублевым". Она предложила мне провести пробы на пленке различных образцов тканей для красноармейских и белогвардейских шинелей, чтобы точнее выстроить цветовую гамму костюмов. Делалось это не только ради хроматического решения фильма, но и потому, что при широком формате вопросы глубины, резкости, цветовой перспективы и "стереоскопичности" изображения совершенно иные, чем в обычном варианте. Поэтому при съемке массовых сцен на общем плане мы могли бы распределять по кадру отдельные группы людей в теплых и холодных тонах,

в соответствии с тональной перспективой. Костюмы также органически связывались с декорациями по цвету для создания единого колористического решения.

Мало было подобрать, сшить костюмы, решить их в установленной цветовой гамме, надо было еще "обжить" их. Это было непростым делом.

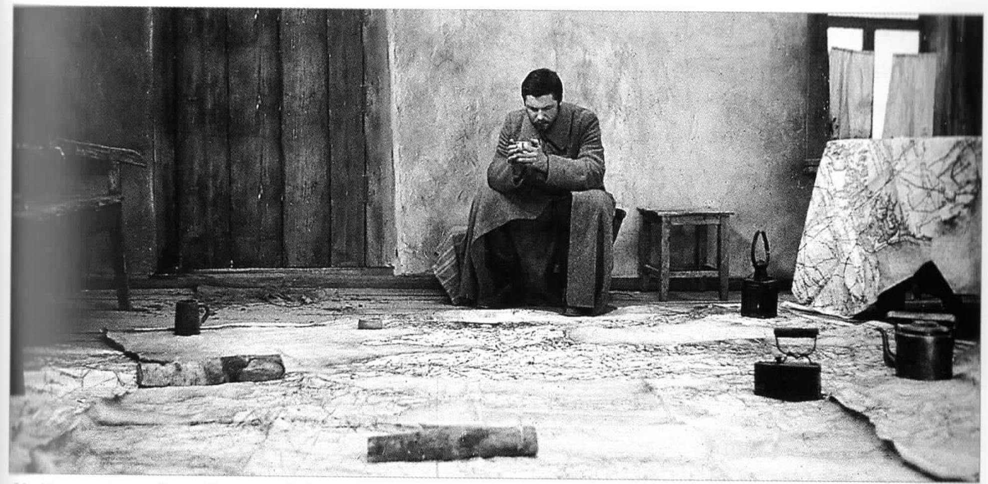
Актерские пробы проводились с исполнителями главных и второстепенных ролей, а также с небольшими массовками, чтобы "пощупать" пластику оптического характера широкоформатного изображения и понять, как будут выглядеть и действовать актеры в этой среде. Но и этого недостаточно – нужно еще уметь проникнуть в их внутренний мир. Портретное искусство – сложная область в кинематографе.

У актера должно быть хорошо развито чувство камеры. Некоторые актеры избегают оказываться спиной к камере, чтобы "не потерять свое лицо". Они забывают, что иногда спина может быть не менее выразительной. Простой поворот головы или изгиб тела могут многое сказать о характере персонажа.

Принцип съемки на этом фильме был для меня все же достаточно традиционным: стремление к уравновешенности, композиционному единству, завершенности. Но равновесие – это не внешнее, скорее внутреннее смысловое понятие. Это творческий процесс, а не механическая расстановка предметов. Равновесие – понятие осмысленное, исходящее из содержания, драматургической задачи.

Обдумывая композиционную структуру изображения, необходимо было обратить внимание на линейное построение предметов и фигур, на распределение их масс по фактуре, "весу" и глубине в среде, которая их окружает. Уравновешивая композицию по этим параметрам, мы находим более точные соотношения частностей и целого, добиваемся цельности изображения, отлитого как бы из одного куска. Важно было и то, что цвет и фактура предмета зависят от того, в какую среду этот предмет помещен, в каких условиях освещения (на свету, в полусвете или в тени) он находится.

Мы долго не могли найти натуру для съемки эпизодов "Сны Хлудова". В процессе поисков особое впечатление на нас произвело соленое озеро Баскунчак в районе Волгограда. Это бесконечная гладь ослепительно белой соли, похожей на ледяной покров. Когда летнее солнце опускалось к горизонту, человеческие фигуры и предметы отбрасывали на белую поверхность длинные километровые тени, это выглядело как сновидение. Натура



Кадр из эпизода с Красной Армией

подходила нам идеально, но, к сожалению, в этой "пустыне" не было воинских частей, необходимых для массовых сцен.

Наконец, после долгих поисков, мы неожиданно нашли натуру с необычно интересной фактурой – люберецкие карьеры, где добывают песок для стройки. Нас поразили масштабные нагромождения странных конфигураций уходящих в глубину песчаных насыпей. На материале этой натуры нам удалось создать гармонию цвета, света и формы, выделяя лишь отдельные драматургические моменты. Здесь мы отсняли все сны Хлудова и основные боевые сцены с Красной Армией.

Мягкий монохромный тон песчаных карьеров прекрасно гармонировал с теплыми и холодновато-серыми тонами шинелей, с телесным цветом лиц. Этот фон давал мне возможность использовать отдельные чистые цвета живописной палитры для обогащения колорита изображения.

Так, например, в эпизоде похорон комбрига Баева лавина из более чем тысячи всадников с развевающимся красным знаменем устремлялась от камеры вверх к изогнутой линии горизонта – она замыкала монохромное пространство земли в сферической перспективе* (как у Петрова-Водкина). Несмотря на символическое значение знамени, его цвет не акцентировался. Он скорее был органической частью неделимого целого. Во многом помогла и тональная перспектива, она заметно смягчила локальный цвет знамени.

**Сферической называется перспектива, в которой имеются несколько точек зрения, наклон вертикальных осей к центру и разворот плоскостей к переднему плану.*

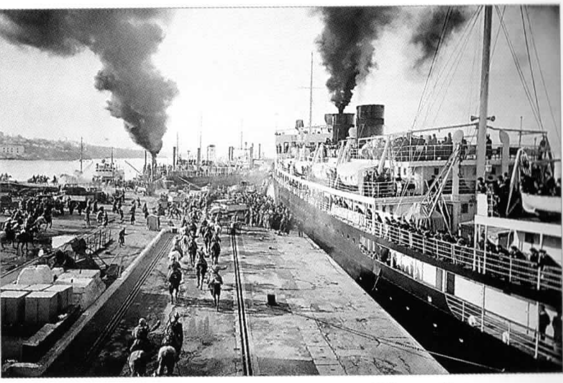
Итак, пространство надо было строить с помощью линий, поверхностей, объемов и глубины. Но предстояло еще найти и "общий знаменатель", объединяющий среду со всем, что в ней находилось. Для достижения эффектов глубины и зрелищности большинство кадров (в особенности общие планы) снималось объективом 40 мм, который для широкого формата соответствует объективу 20 мм при съемке на 35-миллиметровой пленке. В картине мы применяли и другие объективы (от 40 до 150 мм).

В одном из таких кадров на общем плане неслась конница, а параллельно с ней в моих руках "неслась" камера. Объектив 40 мм компенсировал тряску при движении по рельсам узкоколейки (я находился на платформе вагона), один из всадников должен был на скаку поднять с земли упавшее красное знамя. Сложность состояла и в том, что мы могли снять лишь один дубль – дело было в Закарпатье, где перед нами Сергей Бондарчук закончил съемки "Ватерлоо", лошади были так измотаны, что даже на овес не смотрели. Слава Богу, каскадер с первого же захода блистательно выполнил этот опасный трюк. Должен сказать, что каскадеры-спортсмены за всю картину не повредили ни одной лошади и сами обошлись без единой травмы. Достаточно вспомнить кадр, в котором две тачанки на полном ходу сталкиваются, превращаясь в сплошное месиво. Каскадеры с лошадьми вышли из этой "каши" целыми и невредимыми. Только настоящие профессионалы могли позволить себе так рисковать! Организатором и участником всех этих "авантюрных" номеров был знаменитый Петр Тимофеев.

Алов и Наумов любили плотные кадры, заполненные людьми, ценили динамику движения в разных ритмах. Поскольку короткофокусные объективы придают изображению жесткий характер, нас спасали белые пиротехнические дымы. Управлять ими, как известно, сущее наказание (вмешиваются различные природные факторы – ветер, дождь и прочее).

Огромное пространство Севастопольской бухты. Бегство белых: тысячная массовка, корабли, лошади, на первом плане – актерская игровая сцена (кадр снимался с операторского крана), из железнодорожных вагонов выводят лошадей – факт исторически достоверный: Врангель действительно возил лошадей не только в вагонах, но и на кораблях. Затем камера разворачивается на общий план этого "вавилонского столпотворения": конники, обозы, напуганные люди, узлы, чемоданы – вся эта масса постепенно устремляется к большому пароходу. Современные суда, стоящие на заднем плане, удалось замаскировать дымом. Мастера-пиротехники твори-

ли чудеса, маневрируя между ними со своими дымовыми шашками. Это была "свободная съемка", где многое получалось именно благодаря непредвиденности, свойственной документальному кино. Съемка такого рода требовала от всей операторской группы мгновенной реакции и предельной слаженности действий.



Севастопольская бухта. Бегство "белых"

Два раза в жизни мне пришлось снимать военные сцены, связанные с переходом через Сиваш*. Для этой картины по всем правилам пресловутой "кинематографической географии" мы снимали "Сиваш" под Севастополем, так как в этом районе находились военные части. За несколько дней до съемки прошли проливные дожди, и все вокруг было затоплено водой. Лишь на горизонте виднелось море (телеграфные столбы и дорогу замаскировали белыми дымами). Основные и обратные точки пришлось снимать в одном направлении (за камерой было водохранилище), меняя композиции, перегруппировывая отдельные массы людей, обозов, пушек, лошадей. На экране это получилось достаточно убедительно. Второй раз, в "Сибириаде", мы снимали настоящий Сиваш, но точная география ничуть не способствовала результату. После выхода на экраны фильма "Бег" было получено много писем от участников и очевидцев снятых нами событий, где отмечалась достоверность именно "севастопольского" Сиваша. Драматизм каждой сцены достигался не благодаря ландшафту, который должен был воссоздавать реальность событий, а скорее благодаря людям, их лицам, действиям. Достоверными прежде всего оказались солдаты, принимавшие участие в массовых съемках, и персонажи фильма. Именно они помогли создать ощущение подлинности происходящего.

Большие возможности давала съемка в условиях зимней натуры, хотя распределить актеров в свободном пространстве на фоне белого снега было сложно. Чтобы сохранить единую гармонию неярких тонов актерских лиц, костюмов и окружающих предметов, необходимо было найти определенные

**Сиваш – гнилое море, система мелких заливов у западного берега Азовского моря в Крыму*





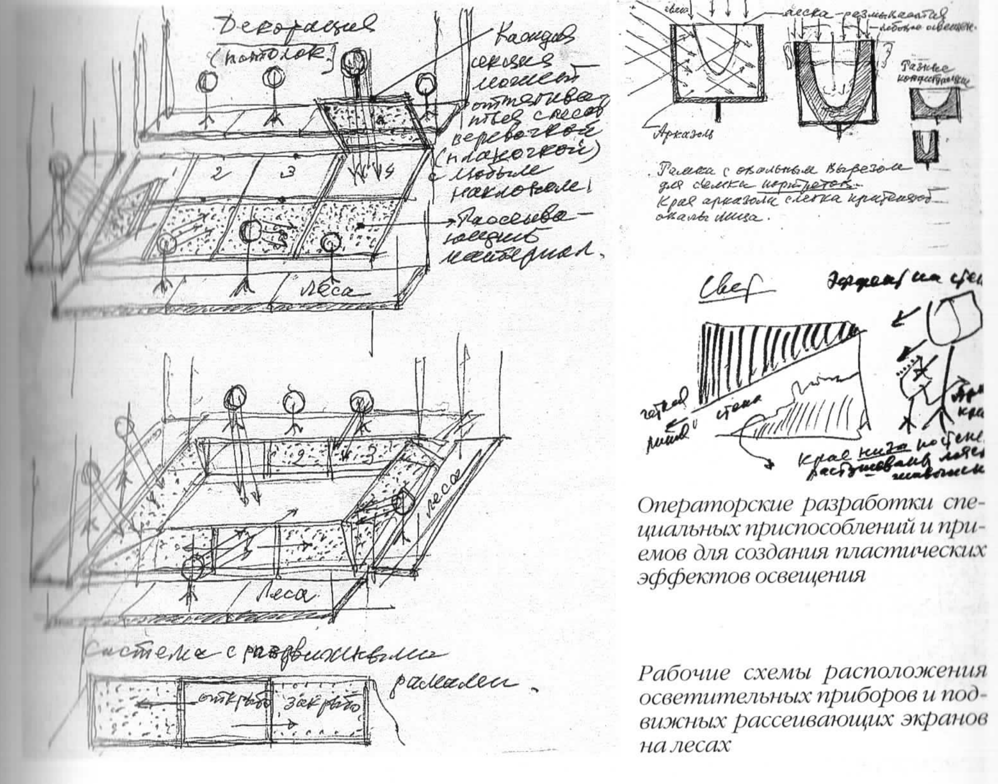



Кадры из разных эпизодов фильма

крупности планов, добиться нужного соотношения освещения и цвета. Для получения более сложной цветовой палитры я иногда старался оживить эту кажущуюся однотонность отсветами мягких лучей заходящего зимнего солнца.

В работе со светом на "Беге" мне еще трудно было отказаться от привычного традиционного подхода к освещению. Это в какой-то степени меня связывало. Возникала необходимость что-то еще придумать для того, чтобы более свободно снимать.

На этой картине преобладала установка света слоями, как при работе над скульптурой, когда материал высекается постепенно и равномерно. Так мы находим общую форму, а уже потом углубляемся в детали, решаем конкретные пластические задачи пространственного целого. Иногда сама идея фильма, его содержание диктуют выбор светового решения. Но технология взаимодействия источников света между собой возникает на съемочной площадке в процессе работы. Установка света – это творческий, во многом интуитивный процесс, основанный не на внешних эффектах, а на изобразительной драматургии фильма.

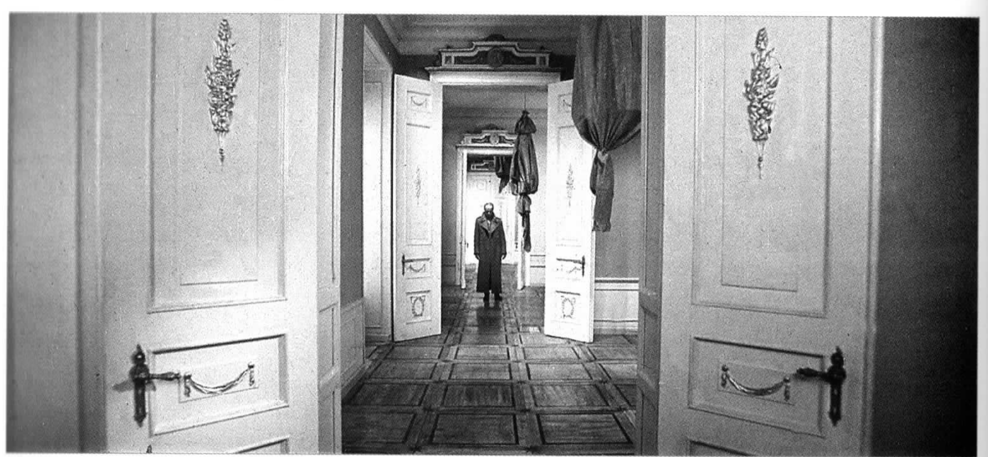


Операторские разработки специальных приспособлений и приемов для создания пластических эффектов освещения

Рабочие схемы расположения осветительных приборов и подвижных рассеивающих экранов на лесах

Из картины в картину продолжала совершенствоваться моя система диффузного освещения с помощью "экранов". На этот раз я ее сделал более гибкой и удобной в работе. "Экраны" на лесах перед осветительными приборами уже стали раздвижными (наподобие оконных и дверных панелей в японских домах), ими можно было легко управлять. Появилась возможность пользоваться не только рассеянным и рассеянно-направленным светом, но и открытыми чистыми приборами, создавая таким образом, различные световые эффекты. Идея освещения через рассеивающие "экраны" заимствована у самой природы – это всего лишь архимедова точка опоры. Она включается в общую, более сложную систему. Это – процесс постоянного обновления, поиска путей, связанных с новыми подходами к проблемам освещения, последними достижениями в этой области.

На фильме "Бег" я стремился создать основу для "правды света", стараясь заполнить свободное пространство большими широкими потоками осве-



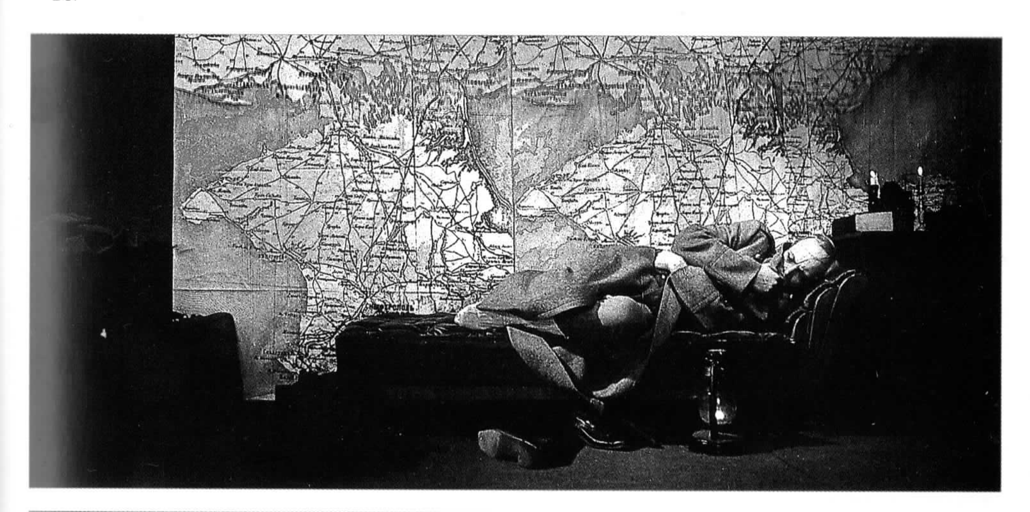
Кадр из фильма

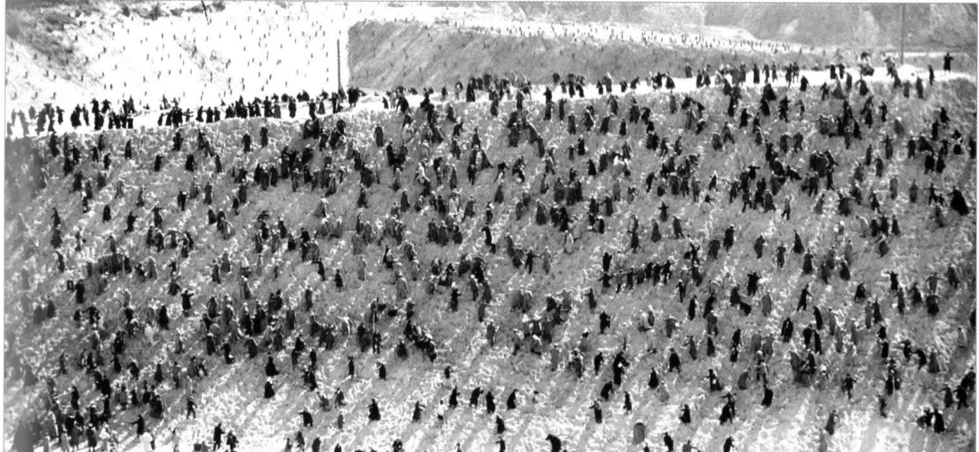
щения, а не только отдельными пятнами света, которые трудно объединить и приблизить к реальности.

Особое место в портретной галерее героев фильма занимал образ генерала Хлудова. Режиссеры рискнули взять на эту сложную роль молодого актера Владислава Дворжецкого, который поражал своим внешним обликом – пластически выразительной фигурой и пронзительным взглядом.

Снимая крупные планы Хлудова, я, словно скульптор, стремился светотенью вылепить объем его лица, чтобы придать особую выразительность портретному образу. Дворжецкий отдавал работе всего себя – сердце, темперамент, душу. Аккумулируя в себе сложную гамму чувств, он умел раскрывать ее через средства внешнего выражения – мимику, эксцентричный жест, глаза... В его облике появились те еле уловимые черты поведения, которые придавали герою булгаковскую интонацию.

Важную роль в картине занимало черно-белое изображение. В "Снах Хлудова" все кадры строились исключительно по линейному глубинному принципу при использовании короткофокусной оптики с обнаженно-жестким рисунком без всяких эффектов тональной перспективы. Джорджо Де Кирико говорил о графическом изображении как о реальности сновидения: "Это – сновидение и в то же время реальность; словно кто-то наблюдает уже виденную сцену и не может вспомнить, когда и где он ее видел". Черно-белые кадры монтировались встык с цветными без наплывов, затемнений и прочих приемов. Смешивание цветных и черно-белых кадров впервые использовал Сергей Эйзенштейн в фильме "Иван Грозный", а позд-





Кадры из фильма: вверху – актер В.Дворжецкий в роли генерала Хлудова, внизу – первый сон Хлудова "Слепые"

нее Ален Рене в картине "Ночь и туман". Один из таких эпизодов "Бега" – "Первый сон со слепыми". Он возникает у Хлудова неожиданно, в салон-вагоне поезда, движущегося сквозь отступающую белогвардейскую армию.

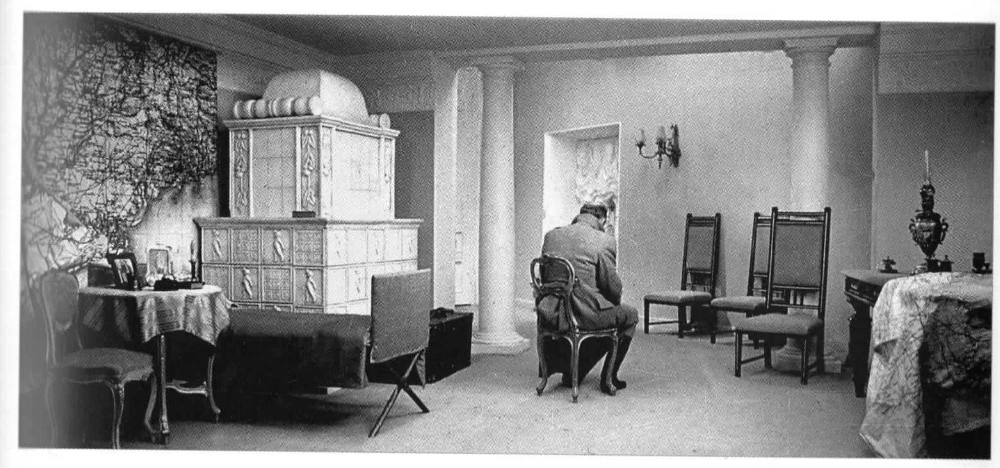
В мрачном замкнутом пространстве вагона с зашторенными окнами на трясущемся столике стояло множество горящих свечей, их теплые лучи заметно выделяли на общем плане фигуру генерала, сидящего под огромной, на всю стену, монохромной картой. При установке света я старался не увлекаться ложными эффектами мерцающих свечей, чтобы точнее передать состояние Хлудова, преследуемого постоянными видениями.

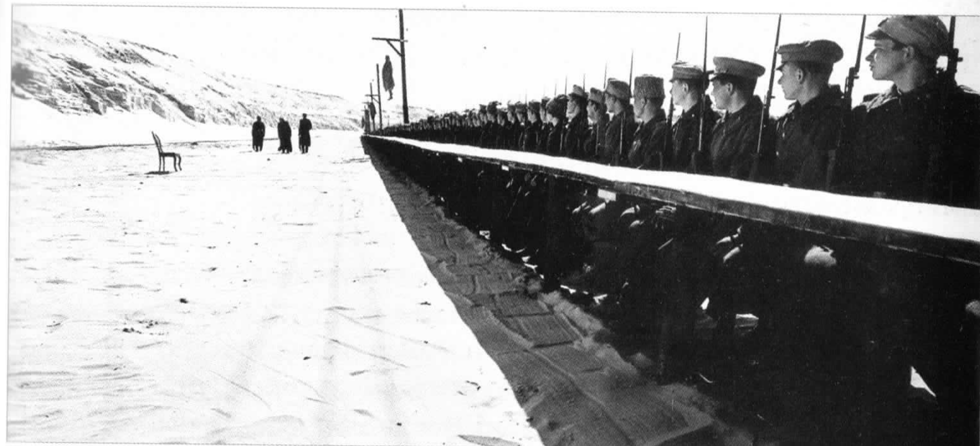


Рабочий момент съемки

После сцены с есаулом Хлудов подходит с Библией в руках к окну вагона, отдергивает штору и в открытое окно выбрасывает книгу на дорогу, по которой бредут усталые солдаты. Этот кадр на фоне естественной натуры (монтажная врезка) снимался отдельно в декорации, установленной на движущейся железнодорожной платформе, с применением минимального искусственного освещения. Затем Хлудов в оцепенении возвращается на прежнее место, ложится, укрывается шинелью, прикрывает глаза, и под точно найденный музыкальный ритм, перед нами и перед ним возникает иной мир – мир грез и видений. Тысячная массовка на общем плане была фронтально распределена на огромной наклонной песчаной плоскости, похожей на одну из "граней" египетской пирамиды. Эту плоскость в глубине с двух сторон замыкали две другие такие же поверхности, расположенные в пространстве так, что их уходящие в глубину линии создавали иллюзию разных перспектив.

Оптика обладает способностью сдвигать плоскости, поворачивать их под разными углами. Изображение стало почти физически ощутимым – безграничным и в то же время, благодаря верхнему ракурсу, замкнутым в себе. Отсутствие дымки на заднем плане в глубине и сам эффект широкого формата позволяли хорошо рассмотреть бесчисленную массу слепых солдат (на обычном экране эти маленькие фигуры были бы незаметны). В результате, за счет соединения в одном кадре нескольких перспектив, удалось создать ощущение сложного многопланового пространства.





Кадры из фильма: вверху – актер В.Дворжецкий в роли генерала Хлудова, внизу – второй сон Хлудова "Суд"

Второй сон: Хлудов один и, сидя спиной к нам, вновь начинает погружаться в "свой мир". Основной общий план этого эпизода строится на линейной геометрии объемов и плоскостей, снятых широкоугольным объективом (40 мм) для усиления эффекта прямой перспективы. В правой части кадра, диагональю разрезая пустое пространство, уходит в глубину – в бесконечность – узкий дощатый стол, за которым сидят не менее пятисот солдат с винтовкой в руках. Законченная графика кадра читается не только за счет эффекта широкого формата, но и благодаря точно найденной композиции кадра на фоне абстрактной среды песчаной насыпи. Затем в этой сцене идут средние планы, но уже фронтальные, снятые длиннофокусной оптикой.

Снимая сны, мы строили кадры на большой глубине перспективы и четких тенях, стараясь избегать всевозможных эффектов расплывчатости изображения. Ведь сны и видения – по-своему та же реальность.

Вторая часть фильма – "Чужбина" – повествует о первых эмигрантах послереволюционной России. Эта часть по сравнению с первой была более тревожной, беспокойной – тут и тоска, и мытарства в чужом, знойном и пыльном Константинополе, здесь и надежда на возвращение.

Для этой половины фильма необходимо было найти стилистически иной изобразительный ключ. Сначала Восток с его особым колоритом – синим небом, белыми стенами, яркими костюмами, жарой, зноем и балаганом, где сталкиваются, казалось бы, несовместимые ситуации и характеры. А в Париже – неустроенность, беспокойство пребывания в непривычной среде, где герои существуют как бы сами по себе, отдельно от Парижа со всем его обаянием.

Стамбул поразил нас необычайной красотой. В знойном дрожащем воздухе причудливо преломлялись фантастические контуры застывших домов и мечетей. Рядом кипели пестрые базары, караван-сараи, площади с кричащими торговцами, чистильщиками, продавцами живительной влаги – воды, соков, лимонадов.

"Чужбина" нам далась с приключениями. Для съемок за рубежом необходима валюта, а с ней всегда были проблемы, хотя в Стамбуле нам нужны были только натурные общие планы Константинополя, без актеров. Разрешения на съемку даже этих планов и необходимого согласования с религиозными организациями у нас не было. Поездка в Турцию считалась туристической, и мы вынуждены были "пиратствовать" – снимать самое необходимое ручной камерой, иначе съемка считалась бы профессиональной.

Оставленный в гостинице аккумулятор оказался разряженным, но мы были счастливы, что хоть пленку нам не засветили (что обычно практиковалось в борьбе с теми, кто снимал "по-партизански"). Об этом нас предупредили еще в Москве, поэтому пленку мы всегда носили с собой. А вот об источнике питания не подумали. Пришлось снимать на едва реанимированном аккумуляторе с частотой 10–12 кадров в секунду вместо обычных 24, поэтому было необходимо тверже держать камеру в руках. Легкая металлическая нагрудная опора была неудобна. Более гибкими и надежными оказались спина и плечи нашего директора Миши Амирэджиби, на которых, в основном, "держалось" большинство снятых кадров.



Общий вид Стамбула

Городские декорации Константинополя для актерских сцен мы организовали в болгарском Пловдиве, а для съемки оставшегося материала нас уже ждали декорации на "Мосфильме".

Для второй половины фильма были построены не менее сложные объекты, чем для первой, "российской" части. Это были целые комплексы декораций – дворцовые, железнодорожные, церковные интерьеры, квартиры Парижа и Константинополя. В качестве примера можно вспомнить масштабную "улицу Константинополя" с экстерьером и интерьером дома, в котором жили русские. В одном из этих кадров Чарнота стоит на балконе и под выстрелы пистолета произносит монолог. На другом плане мы уже видим всю улицу, где разыгрывается жанровая сцена с моряками и прохожими. Эти дневные эпизоды снимались в павильоне – "под натуру".

Остальные декорации (городской притон, тараканьи бега, квартиры домов и др.) отличались удобной планировкой, интересными фактурами и живописностью.

При таких масштабах работы была задействована моя система рассеивающих "экранов", однако основной рисунок все еще создавался направленным светом, который отчетливо выявлял объемы и пластику, подчеркивая







Кадры из фильма: вверху – актер М. Ульянов в роли генерала Чарноты

фактуру актерских лиц и окружающих предметов. Я старался максимально приблизить освещение к естественному состоянию, не злоупотребляя живописными эффектами, хотя в тех условиях они так и напрашивались.

Самыми капризными "актерами" оказались тараканы. Эпопея подготовки к съемкам тараканьих бегов достойна отдельного рассказа. Были приглашены "дрессировщики", т. е. люди, которые, по собственным заверениям, брались заставить неорганизованные массы насекомых двигаться в полном соответствии с творческим замыслом Михаила Булгакова и авторов фильма. После "актерских" проб были отобраны лучшие экземпляры. Каждый получил имя или прозвище. "Дрессировщики" взяли их домой, стали кормить деликатесами и витаминами. Напряженные и, как утверждали "дрессировщики", успешные тренировки не давали повода сомневаться в успехе предприятия. Но во время съемки, стоило только включить свет, тараканы в панике разбегались кто куда. Придя в отчаяние, мы обратились к кибернетикам, которые объяснили, что создать механического таракана для них в принципе несложно, но стоить это будет очень дорого. На изготовление



Кадр из эпизода "Тараканьи бега"

только одной "особи" не хватило бы никаких средств. Сегодня в Японии таких тараканов-роботов можно купить по вполне доступной цене.

Стали искать выход из положения. Кто-то предложил попробовать обвязать вокруг талии таракана тончайшую проволоку, а под бильярдным сукном по ходу пробега поместить магнитное устройство, которое и должно было "тащить" бегуна в нужном направлении. Казалось бы, все гениально и просто, но для тараканов магнитные поля не стали препятствием, и они продолжали разбегаться.

Ждать мы больше не могли, надо было как-то снимать сцену. Вдруг кто-то вспомнил, что домашние тараканы, как только зажигается свет, всегда убегают в темноту. На большом бильярдном столе с обеих сторон мы устроили крошечные ящички с заслонками, оклеенные внутри черным бархатом. В зависимости от того, открывалась или закрывалась заслонка спасительного убежища менялось и поведение выпущенного на яркий свет таракана. После этого изобретения точность "работы" тараканов просто поражала.

В Париже, где мы снимали актерские сцены, никого не удивил проход генерала Чарноты в подштанниках по городским улицам. Париж видал и не такое...

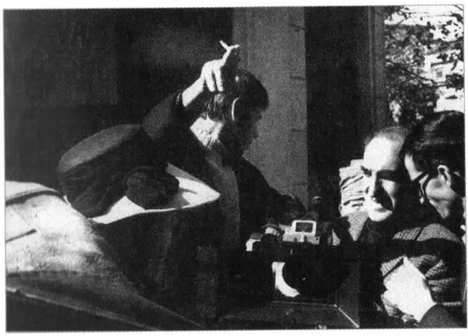
Франция – особая страна: там другое небо, другой свет. Это в свое время отметил Марк Шагал: "Приехав в Париж, я был потрясен переливами света и нашел здесь то, к чему прежде шел как бы вслепую. Утонченность материи и "сумасшедший" свет. Источники моего искусства остались прежними, я не превратился в парижанина, но свет на этот раз высветил все изнутри. Он



Третий сон Хлудова "Виселица"

стал конструирующим". Париж – один из самых снимаемых городов мира. Наша гостиница "Бонапарт" находилась рядом с церковью Сан-Сюльпис. Когда нам разрешили подняться по узкой винтовой лестнице на самый верх этой церкви, мы были поражены, тем, насколько лестница оказалась захламлена. Не оставалось никаких сомнений – с тех пор, как было изобретено кино, никто по ней не взбирался. Сверху нашему взору неожиданно открылась удивительная панорама Парижа, разными объективами нам удалось снять несколько непривычных ракурсных планов города.

В этой сложной картине мне было ближе все естественное, подлинное, и, прежде всего, живая природа – ее пространство, свет, атмосфера. На натуре в течение дня освещение меняется, что дает оператору больше возможностей ощутить свет в динамике. Поэтому натура мне удавалась лучше, чем "выдуманная" достоверность в условиях павильона, где недоставало простора, воздуха. Особые трудности возникали при работе на крупных объектах с большим количеством осветительных приборов. Приходилось одновременно находиться у камеры и заниматься освещением,



Рабочий момент съемки фильма



Кадр из фильма. Актеры: А. Баталов в роли Голубкова, Л. Савельева в роли Серафимы

поэтому на доведение работы со светом до конца постоянно не хватало времени.

Дело осложнялось и тем, что из-за постоянных переездов по нашей стране и зарубежью проверять, а иногда даже смотреть отснятый материал доводилось редко, но все же нам удалось снять весь фильм без единого кадра пересъемок.

"Бег" стал для меня отличной школой освоения масштабного кинематографа (с массовыми сценами, сложнейшими комплексами декораций, с большим количеством искусственного освещения). Изображение получилось добротным. Да и сам я изменился. Режиссеры меня ни в чем не ограничивали, наоборот, создавали все условия для работы. Увлеченность, фантазия и юмор, царившие на съемке, способствовали дружескому общению в атмосфере творческой радости.

В процессе работы над этим фильмом меня продолжала преследовать все та же загадочная "стена Леонардо". Я понимал, что дело здесь не только в пятнах, причудливых линиях облупленной штукатурки, стимулирующих воображение. "Стена Леонардо" привила мне привычку внимательнее вглядываться в реальную жизнь, искать во всем разнообразие. Леонардо напоминал: "...имей это в виду, разнообразь, как только можешь". Со временем образ "стены Леонардо" стал для моей памяти и воображения своего рода талисманом.

Документальная режиссура

В 1969 году я снова оказался на студии "Грузия-фильм", где за время моего отсутствия произошли большие перемены. Наметившаяся еще в 50-х годах грузинская новая волна набирала силу. Появилась плеяда окончивших ВГИК молодых режиссеров, сценаристов, операторов, многие из которых уже стали мастерами.

Мне предложили в качестве режиссера и оператора снять цветной документальный фильм о партизане Форе Мосулишвили, который спустя 25 лет после окончания войны был посмертно награжден высшей наградой Италии – золотой медалью "За воинскую доблесть". Военнопленный Форе Мосулишвили бежал из нацистского лагеря и примкнул на севере Италии к Сопротивлению. Итальянские партизаны называли своего командира "марешалло Форе" (по-итальянски "марешалло" имеет два значения: "маршал" и "старшина"). Так мы и назвали этот короткометражный фильм о грузинском партизане – герое Италии.

Картина "Марешалло Форе" начинается с короткого документального эпизода вручения награды старшему брату героя в посольстве Италии в Москве. Потом действие переносится в Грузию. Мы видим мать Форе в трауре. Так возникает и становится основным поэтическим стержнем фильма образ матери – ее портреты, дом, быт, домашняя деревенская обстановка, рассказ о сыне. Интервью с братьями и сестрой Форе, с его боевыми соратниками; бывший партизан-итальянец поет по-грузински песню, которой его научил Форе; небольшой городок на севере Италии, где его именем названа одна из улиц; место, где он дал нацистам свой последний бой; могила на чужбине, вдали от родной земли.

Заключительная сцена фильма происходит во дворе родного дома Мосулишвили в Кахетии. Общий план – все родные и близкие сидят за столом и поют грузинскою застольную песню "Мравалжамиэр", потом следует укрупнение: свободное место героя, пустая тарелка с грузинским хлебом, стакан

вина. В последнем кадре фильма – мать Форе. Перед ней – горящая свеча как символ вечного огня на могиле сына. Медленный наезд камеры на свечу с постепенной расфокусировкой контуров темного силуэта матери, на котором идут финальные титры.

Наконец, мне представилась возможность поработать сразу в двух ипостасях и на личном опыте убедиться, как творчество оператора может согласовываться с режиссерским замыслом. Может быть, это и не идеальный вариант работы. По крайней мере, вину за ошибки валить не на кого.

Если прежде в своих фильмах я иногда применял приемы документального кино, то на этой картине решил воспользоваться элементами художественной стилистики, чтобы полнее и рельефнее "вылепить" образ героя в поэтическом ключе. Фильм мне представлялся как реквием, и я строил его в основном на статичных кадрах с отдельными плавными движениями камеры в определенном монтажном ритме. Такое решение, как мне казалось, было наиболее близким замыслу.

В фильме грузинская часть контрастировала с итальянской. Грузию снимали осенью, при солнечном освещении, а все итальянские эпизоды в монохромной тональности – в зимнее время на фоне белого снега, преимущественно в пасмурную погоду.

В изобразительной драматургии доминировали три основных цвета: белый, черный и красный. Я выбрал именно эти классические символические цвета, характерные для древних цивилизаций и культур. Этим цветам обычно придается не только эмоциональный, но и религиозный, эстетический и нравственный смысл: белый – цвет снежной натуры, вбирает в себя все цвета, символизирует надежду, веру в будущее; черный – цвет траурной одежды матери как символа печали; красный – символ энергии, силы, войны, гибели и победы героя.

Созданию образов двух далеких, но во многом близких стран – Италии и Грузии – помогал и звуковой ряд фильма, песни и речь двух народов. Образная сила звука вообще обладает большими возможностями. Я особенно ощутил значение звука, когда понял, какую роль он смог бы играть в драматургии фильма. Когда визуальных средств недостаточно, на помощь приходит звук – изображение оживает и приобретает новое измерение.

Чтобы выстроить единую линию драматургии, необходимо было собрать сведения о герое. Мы начали работу с поездки в Италию, где находился весь материал о боевых делах Форе.

Вместе со сценаристом Георгием Мдивани мы прилетели в Рим. Буквально на следующий день нас принял продюсер Карло Понти в своем кабинете, расположенном в старинном палаццо прямо у подножия Капитолийского холма (Мдивани был знаком с ним по совместной работе над фильмом "Подсолнухи"). Кабинет Понти произвел на меня сильное впечатление: на полу, покрытом гладким дымчатым паласом, в углу лежали большие, слегка позеленевшие от времени, каменные собаки. В другом конце кабинета стоял огромный письменный стол, рядом располагался высокий щит с любительскими фотографиями Софи Лорен и ее трехлетнего сына. Одна из стен была отведена триптиху итальянского сюрреалиста Серджо Вакки. Кабинет был настолько вытянут в глубину, что самого хозяина не так просто было заметить.

Понти оживленно беседовал с нами, потом извинился, что не сможет пригласить к себе домой, так как срочно улетает в Америку. Конечно же, не обошлось без поездки в итальянский ресторанчик в сопровождении эскорта из нескольких машин. За столом Понти, засучив рукава и ослабив узел галстука, ловко орудовал ножом и вилкой как истинный раблезианец. Он задал мне вопрос, который поразил меня и обрадовал: "Как Вам удалось в "Беге" передать белизну снега? В наших фильмах снег таким не получается".

Чтобы разыскать в архивах материалы, связанные с нашим героем, нам на какое-то время пришлось задержаться в Риме. Но и здесь мы не смогли собрать необходимую информацию. Время было ограничено, и мы сразу же отправились в Северную Италию, в район Омении, где надеялись найти бывших боевых друзей Форе. С нами остался Паоло Сербандини – парень, которого любезно предложил нам в помощники Карло Понти. Мдивани пришлось срочно уехать в Москву, и мы остались вдвоем с Паоло. Он был не только переводчиком и ассистентом, но и отлично водил машину по заснеженным дорогам.

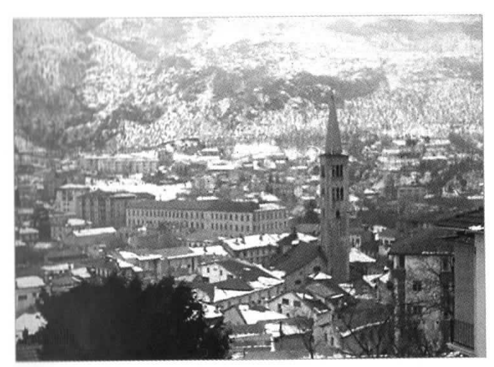
Для звуковой партитуры фильма один из прежних руководителей Сопротивления Джино Москателли дал нам прослушать записи партизанских песен тех лет в эстрадном исполнении. Но для фильма они не подходили, и тогда Москателли стал куда-то упорно названивать. К моему удивлению, на следующий же день, к вечеру, из различных мест Северной Италии к нам прибыли десятка два бывших партизан. Они пили вино у камина в охотничьем домике, вспоминали былые времена, кто-то запел, его поддержали. Я хотел было записать все это на магнитофон, но Москателли жестом остановил меня. Когда все разъехались, он вручил мне пленку, на которой была профессионально запи-



Форе (в центре) с итальянскими партизанами

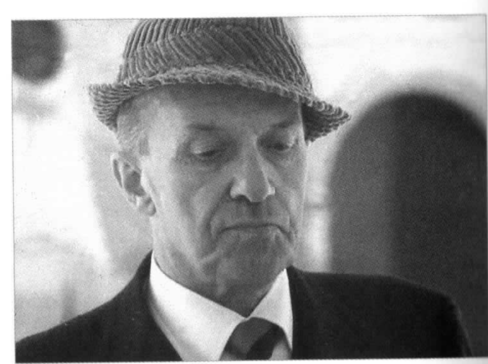
сана вся фонограмма встречи – с шумами, воспоминаниями, песнями. Я поразился, насколько этот человек точно почувствовал, что мне было нужно, и как деликатно он пришел на помощь. Москателли помог нам также разыскать фотографию, где Форе снят с группой партизан. Это был единственный портрет героя, снятого в Италии в партизанском облачении.

Звукооператора у нас не было, так что остальные интервью мне пришлось проводить самому, не говоря уже о зарядке кассет, переводе фокуса и многом другом, что было так необходимо для съемки. Я отправился в Италию с руч-





Омения



Джино Москателли



Лино Този – художник, бывший партизан, соратник Форе



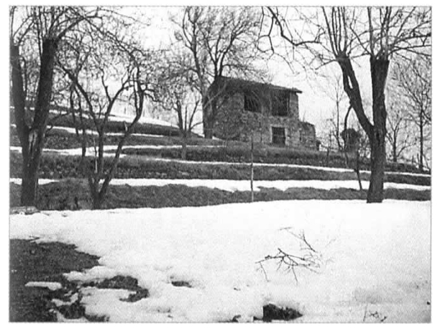
Итальянские крестьянки

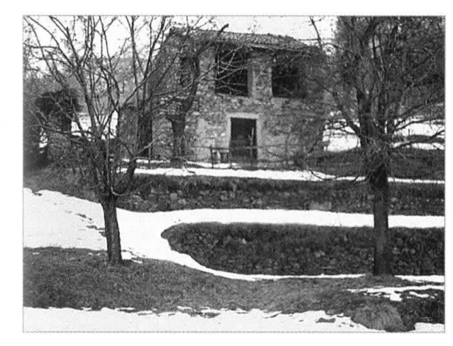
ной камерой "Конвас", с "Репортером" для записи звука и с нашей никудыш-ней магнитной пленкой (это все, что могли предоставить мне на студии).

Недалеко от селения, где мы находились, режиссер Элио Петри снимал фильм "Рабочий класс идет в рай" с Джан Мария Волонте в главной роли, а сценаристом у него был Уго Пирро, с которым я в свое время познакомил-ся в доме режиссера Джузеппе Де Сантиса. Узнав, с какой допотопной аппа-ратурой я приехал, Пирро решил мне помочь. Необходимо было синхрон-но снять интервью с прежними руководителями партизанского движения Джино Москателли, Эральдо Гастоне и с бывшей партизанкой Терезиной Мота, воевавшей вместе с Форе. Итальянцы дали нам свой "Аррифлекс" и микрофон. Я за короткое время ухитрился снять эти кадры.

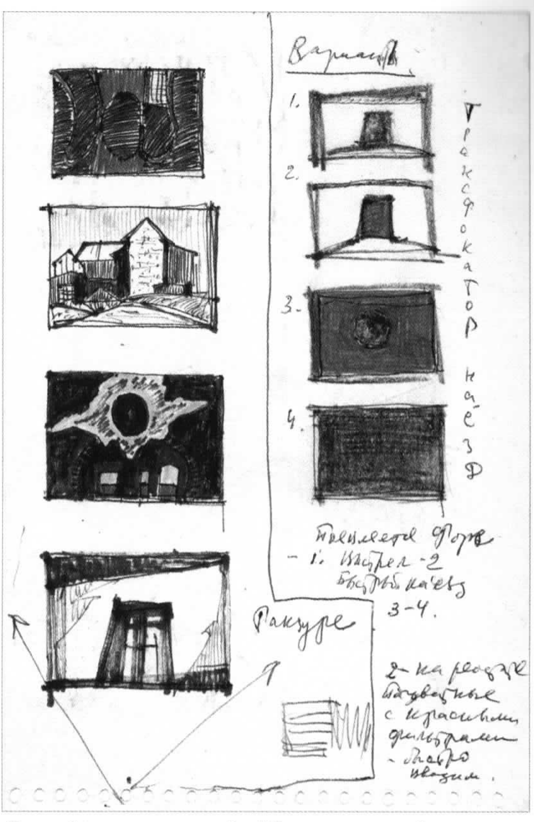
На седьмой день я получил из Рима напоминание нашего представи-тельства о том, что время нашего пребывания в Италии истекло. Мы долж-ны были немедленно закончить съемки, ни о каком продлении срока не









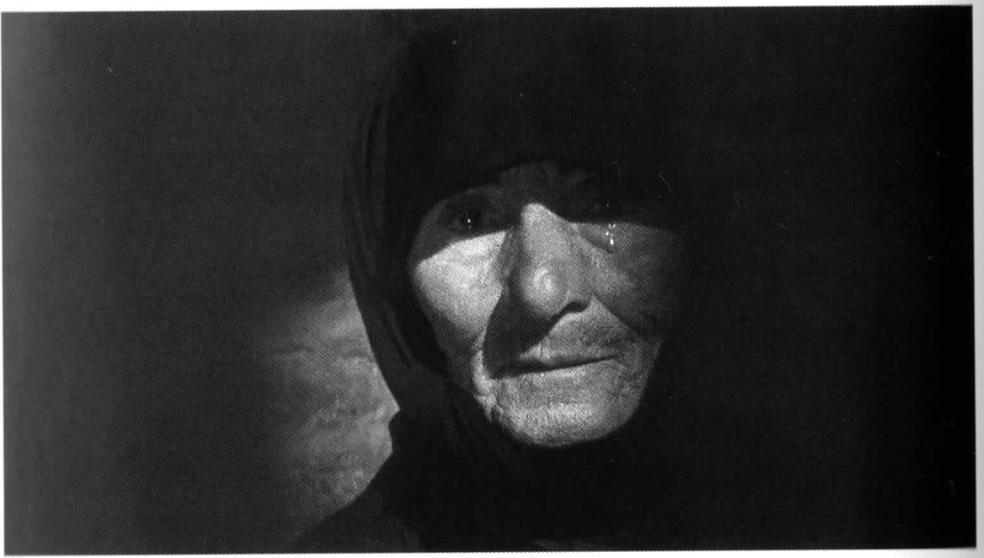


Раскадровка к эпизоду "Смерть героя"



Кадры эпизода "Смерть героя"

могло быть и речи. В последний день, невзирая на непогоду, мне пришлось снять наиболее ответственный эпизод фильма – "Смерть героя". Происходящие в нем события восстанавливались на основе немногочисленных подлинных материалов. В моем распоряжении были единственная фотография Форе и каменный сарай, в котором он погиб. Здесь мы снимали сцену, когда после неравного боя гитлеровцы окружают партизан и требуют выдачи командира, обещая сохранить жизнь остальным. Сверху, на общем плане, в центре кадра мы видим одно-единственное строение, расположенное среди темных силуэтов деревьев на фоне белого снега. Затем монтажно, на различных крупностях, постепенно приближаемся к нему. Чтобы спасти жизнь своих товарищей, Форе вышел вперед вместо командира и, стоя в черном проеме сарая, со словами: "Да здравствует свобода!", выхватил пистолет и выстрелил себе в висок. Он спас остальных. Все эти планы выстраивались в последовательную монтажную цепочку под фонограмму грузинской боевой песни. В момент выстрела песня резко обрывается – идет быстрый наезд камеры на фотографию героя (все это снималось на черно-белую пленку). В следующем кадре наезд продолжается, но уже на специально построенную на студии "каменную" кроваво-красную стену (так появляется цвет). И, наконец, крупно, во весь экран – красные гвоздики, мы видим, как Терезина Мота кладет их на могилу героя.



Мать Форе



Кадры из фильма: поминки во дворе дома Форе Мосулишвили

Съемки оказались сплошной импровизацией, не подготовленной ни материально, ни технически, но завершились успешно, благодаря, как это пафосно ни звучит, сердечному отношению к снимаемому материалу. После этого первого режиссерского опыта я понял, что буду все-таки оператором, а не режиссером. Взявшись за режиссуру, я почувствовал, что теряю связь с операторской профессией. В своей новой роли мне уже не удавалось уделять столько внимания вопросам пластики – освещению, композиции, цвету. На все попросту у меня не хватало времени, и в картине, в конечном итоге, верх взяла все-таки визуальная сторона – работа оператора.

На мой взгляд, уход оператора в режиссуру не всегда оправдан. Чтобы быть режиссером, надо не только иметь призвание, но и обладать особым мышлением. Даже такой мастер, как Урусевский, начав заниматься режиссурой, на самом деле все же остался оператором – он был рожден для этого. А Михаил Калатозов, сам в прошлом оператор, как-то сказал: "Поверьте мне, Леван, и запомните: самая интересная профессия в кино – операторская". И, кажется, он был прав...

После завершения фильма "Марешалло Форе" я смог побыть с мамой в Тбилиси, немного отдохнуть и повидать друзей.

О нашумевшей балетной труппе Джорджа Баланчина я был давно наслышан. Она гастролировала в Москве, в Большом театре, знаменитый балетмейстер дважды приезжал к себе на родину, в Тбилиси, где в оперном театре проходили выступления его труппы. В один из зимних солнечных дней я прогуливался по городу. Шел мимо оперного театра и вдруг обратил внимание на две необычные фигуры. Когда я поравнялся с ними, не мог поверить своим глазам. Композитора Андрея Баланчивадзе я узнал сразу, а рядом с ним шел худощавый, элегантно одетый в легкое светлое пальто Георгий Баланчивадзе, которого я никогда раньше не видел, так как он давно эмигрировал в Америку. Они шли, мягко улыбаясь друг другу, и о чем-то тихо беседовали. Андрей заметно отличался от брата. Он был в темном длинном драповом пальто не по размеру, с удлиненными рукавами, в шляпе, из-под которой живописно выступали волнистые волосы – словом, не столь ухожен. Условия, в которых братья жили и работали, совершенно по-разному их сформировали. Я незаметно шел за ними, иногда опережая их, чтобы лишний раз разглядеть одухотворен-

ные лица, и раздумывал над тем, что эти родные братья принадлежали совершенно разным мирам, двум разным культурам, так непохожим одна на другую...

После того, как мне все же посчастливилось посетить постановки Джорджа Баланчина, я был оглушен, растерян от неожиданно увиденного зрелища и не мог понять, как ему удавалось создать такой удивительный синтез хореографии, музыки и живописи. Когда в 1975 году я был в Нью-Йорке, мне показали дом и окна квартиры, в которой жил и умер знаменитый Баланчин. Вновь вспомнилась встреча у оперного театра в Тбилиси, которая глубоко запечатлелась в моей памяти.

Палитра оператора

Мой друг и сокурсник Петр Тодоровский пригласил меня на фильм "Своя земля" (по повести Федора Абрамова "Безотцовщина"). Мы выехали в Вологодскую область.

Было лето 1972 года – пора вологодских сенокосов. Стояла жара, все вокруг было в каком-то туманном мареве со странным багровым оттенком ("свирепствовали" торфяные пожары), и даже в самые ясные дни солнца не было видно. Это состояние природы придавало изображению особенную окраску. Вдруг, в один прекрасный день, солнце все-таки прорвалось сквозь дымную завесу. Мы снимали один из монтажных планов – простую панораму с отъездом на тележке: от среднего плана окна избы до общего. Выложили рельсы и сделали отметку, чтобы не переехать эту границу (иначе контровые закатные лучи могли попасть в объектив камеры). В первом же дубле механик "промазал", не заметив ограничительную черту. Тележка пошла дальше, и солнце "прострелило" прямо в объектив. Ослепленный в процессе съемки ярким светом, я крикнул: "Стоп!" Кадр был испорчен, пришлось снять его заново, уже без ошибок.

Во время просмотра на экране отснятого материала мы вдруг обратили внимание, что кадр с засветкой оказался настолько органичным и естественным, что его решили вставить в картину. Таким образом, совершенно случайно в арсенале моих изобразительных средств появился новый прием. Я понял, что направленный свет, попадая в объектив камеры, способен передать самые неожиданные эмоциональные состояния. В то время это было для меня "открытием", а в дальнейшем стало одним из важных принципов изобразительного решения фильма "Романс о влюбленных". Снова вспоминается вечно изобретаемый "велосипед". Кому из операторов солнце не попадало в объектив? Но важно использовать этот прием не формально, а как художественное средство. Теперь солнце, "бьющее" в кадр, стало рядовым явлением.

О фильме "Своя земля" я вспоминаю с большой теплотой еще и потому, что мне никогда не приходилось так долго оставаться наедине с девственной, первозданной природой, которая радовала тонкими оттенками цветовой палитры.

Каждый раз, приступая к новой картине, начинаешь оглядываться вокруг: что появилось за последнее время в нашей профессии, какие достижения, решения, открытия? Внимание привлекали наиболее интересные работы операторов: "Андрей Рублев" Вадима Юсова, "Дворянское гнездо" Георгия Рерберга, "Мольба" Александра Антипенко, "Начало" Дмитрия Долинина, "Война и мир" Анатолия Петрицкого, "Анна Каренина" Леонида Калашникова, "Дневные звезды" Маргариты Пилихиной, "Никто не хотел умирать" Ионаса Грицюса, "Твой современник" Наума Ардашникова, "Ты и я" Александра Княжинского... Из иностранных операторов мне были ближе итальянцы, а среди них – Витторио Стораро, уже снявший "Конформиста" и "Последнее танго в Париже". В те же годы вышли "Фотоувеличение" Карло Ди Пальма, "Шепоты и крики" Свена Нюквиста, "Дневная красавица" Саша Вьерни, "Крестный отец" Гордона Уиллиса, "Тристана" Хосе Агуайо.

Творчество носит индивидуальный характер, и каждый оператор исходит из своей внутренней природы. То, что для меня очевидно, незыблемо и естественно, может оказаться по самым разным причинам неприемлемым для других. Но существует целый ряд общих ключевых понятий и положений, которые нас, операторов, объединяют. Именно на этой общности я всегда старался строить свои отношения с коллегами.

Сезанн говорил, что художник со временем меняет свою "оптику". Естественно, новая оптика должна быть более точной. Процесс обновления идей, техники, режиссуры не мог протекать безболезненно, не мог не вызывать сопротивления у многих операторов, которые придерживались традиционных, безошибочных способов работы. Я же радовался новым веяниям, поскольку был уверен, что настало время самым коренным образом пересмотреть некоторые принципиальные вопросы операторской профессии, тащившей за собой мертвый груз отработанных методов и эстетически устаревших предписаний.

В изображении, снятом оператором, должна быть не только выраженная вовне, но и скрытая внутри особая красота, своеобразная поэзия. Оператору необходимо обладать воображением, которое позволяет ему видеть не-

заметные стороны воспроизводимой реальности, он должен понимать, что, помимо видимого, существует еще невидимый мир.

После своих первых фильмов я вдруг ощутил, что моему кинематографическому зрению "не хватало кислорода". Мне стало казаться, что изображение, лишенное воздуха, лишено самой жизни. Тогда я сказал себе: "Научись снимать воздух!" и постепенно, от фильма к фильму, пытался найти решение этой задачи. Наблюдая за натурой, я заметил, что иногда случайное состояние воздушной среды совпадает с тем, что мне нужно. Но задача оператора заключается в умении не фиксировать, а создавать. Управлять изображением воздушной среды очень сложно. Кроме знания ремесла необходимо пристальное внимание. Малейшая неточность оборачивается грубой ошибкой, так как воздух – материя эфемерная, подвижная, постоянно меняющаяся.

В своих картинах я долгое время пользовался короткофокусными объективами, которые отвечали задуманным решениям – графической жесткости, законченной композиции кадра, направленному свету, и обеспечивали полную свободу за счет большой глубины резкости. Позже я понял, насколько ограничивал себя, пренебрегая длиннофокусной оптикой и особенно объективом с переменным фокусным расстоянием (ОПФ – Zoom). Вначале его появление вызвало у меня настороженность, даже недоверие, теперь ОПФ вошел в мой арсенал съемочных средств. Выбор такого универсального оптического инструмента имел для меня принципиальное значение – он открывал большие возможности для осуществления многих замыслов.

Совершив в свое время революцию в кино, трансфокатор* не исключил применения обычной оптики. Наоборот, он еще больше расширил ее возможности, поскольку увеличил количество промежуточных значений фокусного расстояния. При съемке длинными кусками в изображении сохраняется единство пространства и времени, что, безусловно, усиливает иллюзию реальности. Как тут опять не вспомнить Леонардо, который проявлял особый интерес к текучим, непрерывным формам. Трансфокатор создает аналогичную непрерывность изменяющихся пространственных структур и среды, в отличие от прерывистого характера обычной оптики.

* *На операторском жаргоне трансфокаторами называют все оптические устройства с переменным фокусным расстоянием. В строгом смысле слова, трансфокатор, в отличие от объективов с переменным фокусным расстоянием, состоит из двух половин: объектива постоянного фокусного расстояния и афокальной (телескопической) насадки переменного увеличения.*

Во время трансфокации мы видим, как сходятся или расходятся пространственные оси снимаемого объекта, как одна форма постепенно переходит в другую, как сложно взаимодействуют предметы, люди, среда и как все это воспринимается в синтезе рационального и эмоционального. По сравнению с дискретной оптикой трансфокатор дает возможность более гибко и свободно обращаться со снимаемым материалом, оперируя то глубиной, то плоскостью, изменяя оптическую перспективу в намеченном диапазоне. Очень важно при съемке каждый раз уметь точно определять фокусное расстояние. Благодаря переменному фокусу камера не оказывается все время "перед носом" актера, что позволяет ему действовать более свободно. В основном я стараюсь применять трансфокатор малой кратности (25-120 мм), чтобы работать более маневренно. Сегодня уже созданы объективы с еще меньшей кратностью, изменяющие масштаб изображения в 2–3 раза. Это особенно важно при съемке с движения.

Итак, на основе сценарно-режиссерской разработки оператор ищет оптический образ пространства в кадре или сцене. Снимаемое реальное пространство преобразуется в кинематографическое, которое уже подчиняется законам оптического изображения.

Кино – искусство пространственно-временное. Насыщая пространство воздухом, светом, рефлексами, мы легко соединяем в кадре различные по фактуре и цвету предметы. Для этой цели я, как и все, пользовался тюлями и дымами, но потом понял, что они создают неестественную среду, и отказался от них. При съемке больших кусков дым недолго "удерживается" на объекте (я уж не говорю о том, что, едва подует ветерок, он мгновенно улетучивается из кадра). Искусно развешанные тюли создают, конечно, тональную перспективу и изменяют контраст, но они настолько ограничивают актеров, что об их свободном передвижении в кадре не может быть и речи. Поэтому дымами и тюлями я пользуюсь только в исключительных случаях.

Наиболее сложной технологической проблемой остается имитация пространственной среды, и не только в павильоне, но и на натуре, которая постоянно изменяется (в зависимости от времени, погоды, освещения). Освещение в природе естественное по своей сути, в павильоне же такого его состояния добиться трудно. Какое может быть единство, если актер, попадая в закрытое помещение из живой природной среды, оказывается в атмо-

сфере условного киносвета? Отсюда появляется ощущение фальши. Надо стремиться к единству и цельности в изображении, иначе возникнут две разные "материи" – предметы будут отделяться от общей пространственной среды.

Первый снятый кадр задает тон всему остальному. Несмотря на то что во время съемки я чувствую себя довольно уверенно, первый кадр всегда вызывает во мне панический страх: а что, если не смогу? С самого начала необходимы ясность задачи и точная цель. Поиск изобразительной стилистики для каждого фильма непредсказуем и сложен. Любая зацепка, намек, случайно увиденное освещение или необычное цветовое состояние природы могут оказаться определяющим камертоном, подсказать необходимое решение. Известно, что репейник, увиденный Толстым на вспаханном поле, стал ключом к образу Хаджи Мурата, а раздвоенное крыло вороны, валявшееся на дороге, навело Сурикова на замысел "Боярыни Морозовой".

Цвет в фильме, хотя и был тесно связан с освещением, постепенно начинал приобретать самостоятельное значение. В жизни мы не обращаем внимание на цвет до тех пор, пока он нам не станет необходим. На экране цвет всегда заметнее и выглядит более нарочито. Движение атмосферы, как известно, приводит в движение свет, который, в свою очередь, воздействует на цвет. Воздух, среда способствуют взаимопроникновению одного цвета в другой. Занимаясь вопросами колорита, необходимо соблюдать "цветовой синтаксис" – взаимоотношения между отдельными цветами. Кроме самого цвета, имеет значение и сила тона, который способен меняться в зависимости от применяемой оптики, размера цветового пятна в кадре и других причин. На расстоянии в предметах при интенсивном освещении менее заметны цветовые соотношения и детали, фактура постепенно теряется. Цвет – вещь достаточно строптивая, поэтому основную цель своей работы я вижу в его "укрощении".

У настоящего мастера живописи цвет чаще всего выбирается из скупой палитры, что, конечно, не является единственно правильным при решении хроматических задач. Живописная палитра Нюквиста в некоторых фильмах Бергмана прекрасно перекликается с экспрессионистами Энсором и Мунком. В фильмах Антониони активно работают элементы и живописные мотивы современного дизайна. Цветовой фейерверк феллиниевских фантазий в "Джульетте и духах", воплощенных Джанни Ди Венанцо, смелые жи-

вописные решения последних фильмов Витторио Стораро, колористические находки многих наших мастеров – все это является образцом неожиданного и очень интересного применения цвета. Мне не совсем по душе активный цвет в игровых фильмах. Другое дело живопись, где даже малявинские бабы воспринимаются естественно, несмотря на огненный колорит – цвет горит настолько, что вокруг становится темно. Необходимо учитывать, что цвет в проекции набирает силу благодаря тому, что изображение на пленке – это как бы цветной витраж, просвечиваемый пучком света. Интересно также разглядывать подернутые патиной времени теплые тона старой живописи. Есть в ней что-то объединяющее, какая-то цельность в общем, если можно так сказать, хроматически-душевном тоне. Какое притягательное богатство заключено в темных провалах таинственных и бесцветных теней – трудно не откликнуться на такое приглашение к фантазии... Контраст здесь возникает не за счет столкновения цветов, а благодаря определенному соотношению светлого и темного. В фильме Луиса Бунюэля "Тристана" оператор Хосе Агуайо взял за основу главного цветового тона телесно-коричневатый с глубокими мягкими тенями, контрастирующими со светлыми пятнами, доходящими до ослепительно белых. Мне по душе вся гамма телесных оттенков: от светло-белесых до темно-коричневых и даже черных. Также нравится, когда рядом с черными и коричневыми тонами соседствуют сиреневые, серые, зеленовато-оливковые. До сих пор мечтаю снять фильм в таких цветовых соотношениях.

И все же, когда фильм решается в живописной манере, весь секрет цвета таится – именно таится – в тенях и полутенях. Цвет в тенях искал еще Леонардо. Законы цвета в кинематографе вообще мало разработаны. Под словом "законы" подразумеваю не предписания, а понимание природы цвета и механизмов его работы. Цвет в кино динамичен, за ним не так легко "угнаться", поскольку он живет своей жизнью в постоянно меняющемся пространстве и времени не только в кадре, но и за его пределами. В отличие от живописи, он имеет больше выразительных возможностей, поскольку мы видим цвета не застывшими, а в динамике.

В разные эпохи мы встречаем совершенно различное понимание формы и ее отношение к цвету. "То же различие мы находим между кристаллическим твердым телом и жидкостью. В "Инфанте Маргарите", находящейся в Прадо, Веласкес отделяет цвет от формы... Таким образом, раскрывается совершенно иная концепция цвета, его роли и диапазона применения" (Рене Юнг).

Цвет – это плазма, жидкость, непрерывный процесс. Поэтому в изображении многое решает движение форм, света, пространства. "Цвет нужно отделить от предмета, потому что цвет – это не раскрашенность" (Сергей Эйзенштейн). Цвет – это движение, вибрация, подобная звуковым волнам.

Камертоном к "звучанию" цвета в фильме является лицо актера – тональность, которая меняется вместе со сменой времен года. Ни один гримерный тон не в состоянии изменить эту индивидуальность "хроматической жизни" лица, в цвете кожи которого скрыта сложная, тончайшая палитра. Леонардо писал: "Черные одежды заставляют тело на изображении человека казаться белее, чем в действительности, белые одежды заставляют тело казаться темным, желтые одежды заставляют его казаться цветным, а в красных одеждах оно кажется бледным". Неяркость цвета – идея, взятая из самой природы.

Особую роль играл цвет не только у живописцев, но и у таких выдающихся поэтов и писателей, как Пушкин, Шекспир, Достоевский, Гоголь, Пруст... Цвет помогал им углубить психологические характеристики героев.

В одном из своих исследований, посвященных Гоголю, А. Белый пишет: "Красочные восприятия Гоголя определяют в нем многое... Гоголь – художник-перспективист, колорист, пейзажист, жанрист; сочетание пятен в костюмах все выявляет и декоратора, и костюмера, и режиссера, не только "писателя"...". Идет разговор о цвете как чисто динамическом элементе, т. е. о движении цвета. Цвет как средство выражения движения чувств. Без знания и понимания цвета разве мог бы Гоголь создать свои фантасмагории!?

Природа живописи и кино совершенно различная, но у них много общего. Во всяком случае, настоящий интерес к способам изображения дневного света пришел из живописи. Эффект естественного освещения многое прояснил в цветном кино и способствовал созданию живого движущегося пространства. До сих пор не потерян интерес к простоте и ясности окружающего мира у Вермеера, к передачи воздуха и освещения с ускользающими оттенками прохладного дневного света. А живопись Ла Тура – наглядное пособие по использованию в кино эффекта горящего источника света. Кинематографу много дали и импрессионисты, и российские передвижники, и дальневосточная живопись.

"Романс о влюбленных"

Андрей Кончаловский пригласил меня как-то к себе на дачу на Николиной Горе и предложил снимать "Романс о влюбленных" по сценарию Евгения Григорьева. Это была романтическая мелодрама о крайностях любви. Меня сразу привлекла возможность поработать с условным поэтическим материалом. После фундаментальной работы над фильмом "Бег" возникло желание окунуться в современность, испытать новые ощущения свободы, вдохновения.

"Романс" – это не просто белый стих. Это белый стих, который герои поют. Как известно, в обычной жизни люди не поют, не говорят белым стихом, не танцуют ни с того ни с сего. Поэтому нужно было сделать все, чтобы добиться внутренней правды и заставить зрителя воспринимать условность как реальность. Трепетный поэтический текст сценария создавал большие возможности для смелых, необычных изобразительных решений. Надо было искать новую пластику – новую лепку формы.

Фильм состоял из двух частей и был построен на столкновении двух стилистических пластов: цветного – в первой части, и черно-белого – во второй. Условия же стилистики фильма были предопределены самим сценарием, его режиссерской и операторской интерпретацией.

Эмоциональный материал и режиссерские задачи позволяли мне в процессе работы над картиной полностью освободиться от общепринятых норм и ограничений. Многое в этом плане я уже делал в предыдущих фильмах, но надо было идти дальше. Бурное развитие операторской техники, возникновение новых тенденций в операторском искусстве и кинематографе были основными темами в разговоре с Кончаловским, он в этом хорошо разбирался.

Параллельно с теоретическим поиском я провел ряд технических кинопроб, чтобы разрешить некоторые практические вопросы, связанные с пленкой, оптикой, светофильтрами, освещением. Для синхронных съемок нам удалось выбить единственную на "Мосфильме" американскую кинока-

меру "Митчелл Марк-II", а для съемок с рук в моем распоряжении был, как всегда, родной "Конвас".

Фильм запускался как широкоформатный (70-мм), в прокате предполагались еще широкоэкранный и обычный варианты. Во время подготовительного периода, когда мы уже сняли часть полезного метража, стало ясно, что в смету не уложиться. Тогда пришлось быстро перейти на обычную 35-миллиметровую негативную пленку с так называемым "универсальным форматом кадра" (УФК) с последующим переводом на широкий формат (70 мм) оптическим способом. Такое увеличение площади негативного изображения было делом довольно рискованным. К тому времени был снят лишь один такой фильм – "Нейлон – 100", режиссера Владимира Басова и оператора Игоря Слабневича.

Что же такое кадр с универсальным форматом? Это кадр с увеличенной за счет звуковой дорожки площадью негативного изображения, которая обеспечивает более качественный оптический перевод фильма на широкий формат. Конечно, УФК – не широкий формат в подлиннике, при котором оператор имеет дело с 70-миллиметровым изображением, а полуфабрикат, эрзац широкого формата, и снимать на него приходится по другим правилам. При переводе многое страдает: резкость, зрелищность, глубина – словом, все качественные преимущества широкого формата. И все же это была попытка более экономными и мобильными средствами реализовать наш замысел.

Несмотря на свободную съемку, работать с камерой на УФК (где необходимо одновременно следить за пропорциями широкого формата, широкого экрана и экрана обычного) довольно трудно, особенно при съемке панорам – реагировать нужно мгновенно. Рамка кадра в камере расчерчена таким образом, чтобы оператор во время съемки без существенных потерь мог ориентироваться при выборе необходимого формата. Подсознание мгновенно подключает весь визуальный опыт, но никакой опыт не спасает композицию изображения в обычном формате, в котором (под звуковую дорожку) отсекается 10% от

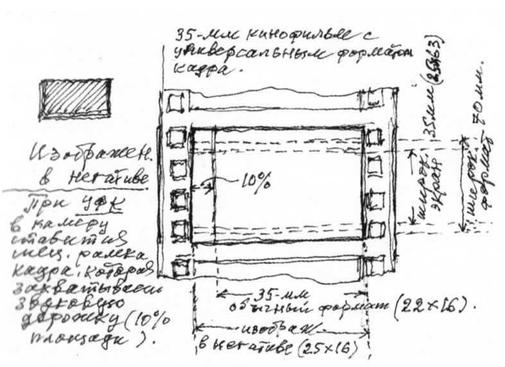


Схема универсального формата кадра (УФК)

всей площади кадра негативного изображения. В этом варианте печать на позитив осуществляется контактным путем, в отличие от остальных двух систем (широкоформатной и широкоэкранной), где перевод делается оптическим способом. Приходилось учитывать то, что и цветная, и черно-белая пленки в основном были отечественного производства, поэтому при переводе на больший формат на экране появлялось "зерно" и частично терялась резкость.

Первой моей встречей с Андреем Кончаловским на съемочной площадке "Романса о влюбленных" были актерские пробы. Молодая пара, парень и девушка, в декорации – пустая комната с одним окном, стол и два стула. Камера с трансфокатором стоит в стороне. Я наблюдаю за репетицией: актеры садятся, встают, подходят к окну. Не теряя времени, я ориентировочно начинаю распределять освещение – создаю на всю декорацию верхний бестеневой световой грунт. Затем стараюсь определить основную идею освещения и устанавливаю один мощный (10-киловаттный) источник рассеянно-направленного света на всю мизансцену, расположив его сбоку под определенным углом, чтобы придать изображению объемность и форму. Актеры продолжают произвольно перемещаться по площадке. Я, как обычно, жду уточнений для камеры со стороны режиссера. Все это время Андрей не обращает никакого внимания на нас, а потом вдруг спокойно говорит: "Я готов. Можешь снимать". Я удивлен: а что снимать? Ведь камера, свет, кадр – все это конкретные понятия. Сразу же мелькнуло другое: "Ты же мечтал именно о такой съемке! Что же ты медлишь?" Я попросил, чтобы включили свет, и, под недоуменными взглядами своих помощников, стал снимать. "В конце концов, это всего лишь актерская проба", – подумал я и двинулся смело вперед с какой-то не свойственной мне наглостью. В ход пошел трансфокатор – я стал сам укрупнять актеров, уходил то на средний, то на общий план, панорамировал. Это была чистой воды импровизация. Но как только я пустился в это плавание, сразу почувствовал – все будет в порядке. Очень важно, когда накопленный опыт сам "ведет" тебя. Материал получился неожиданно любопытный: два актера двигались в кадре свободно и раскованно. Изображение было живым, подвижным, без всякой натяжки и искусственности. Эта первая съемка многое прояснила и помогла нам определить стилистику фильма. В дальнейшем она позволила мне приобрести опыт и профессиональные навыки, смелее импровизировать, развивать свободное мышление в процессе творчества.

Были моменты, когда мне в голову приходила идея снять фильм в манере недосказанности, незавершенности. Скажем, в кадре главное внимание направлено на освещение или на цвет (и все здесь отработано до деталей), а что-то оставлено как бы "без внимания" – случайно, не организованно. Все это, однако, требует опыта и мастерства: прежде чем осознанно нарушать грамматику, надо ее хорошо выучить. Поэтому "разрушать" изображение вдвойне сложно: сперва его необходимо мысленно построить, а потом уже – "создавать незавершенность".

Классик операторского искусства Фредди Янг утверждал, что "правила существуют только для любителей". Аналогичные мысли настраивали меня на вольное и независимое отношение к материалу и смелое использование различных "неправильностей" в процессе съемки. К тому же в законченной работе всегда меньше простора для воображения, чем в незавершенной. Вместе с тем, когда снимаешь, заведомо зная результат, это вызывает скуку и губит чувство – хочется что-то недоработать, куда-то "свернуть в сторону", где еще не был... Немудрено, что в поисках этой спонтанности случается ошибаться.

Композиционный строй фильма "Романс о влюбленных" был достаточно свободным, таким же было движение камеры. Мы допускали осознанную "небрежность" – тряску, неровную панораму, поправки и доводки камеры из "неправильного" положения в "правильное". Все это подчеркивало условность нашего рассказа, придавало ему особое дыхание, естественность.

Я решил, что фильм, в котором поют белым стихом, надо снимать в "искривленном" пространстве, где изображение выходит за привычные рамки. Такая условность должна убедить зрителя, что в реальных обстоятельствах можно петь, танцевать, говорить белыми стихами и позволять себе "всякие вольности" – ведь в наших "вольностях" не было греха. По всем этим вопросам мы с режиссером нашли общий язык и вместе преодолевали одну преграду за другой. Риск – дело, безусловно, благородное, мы понимали, что в случае успеха все эти "сдвиги и нарушения" укоренятся и станут своего рода нормой. Так оно впоследствии и получилось – у зрителя эти "неправильности" сумели вызвать определенное напряжение и интерес.

В работе оператора необходимы вдохновение, одержимость, страсть – "явление беса", как говорил поэт Лорка. Фильм должен волновать не только содержанием, но и формой, пластикой изображения.

Таким образом, основным языком изображения становится сама стихия кинематографа. Крайние отклонения от правил закономерно входят в его

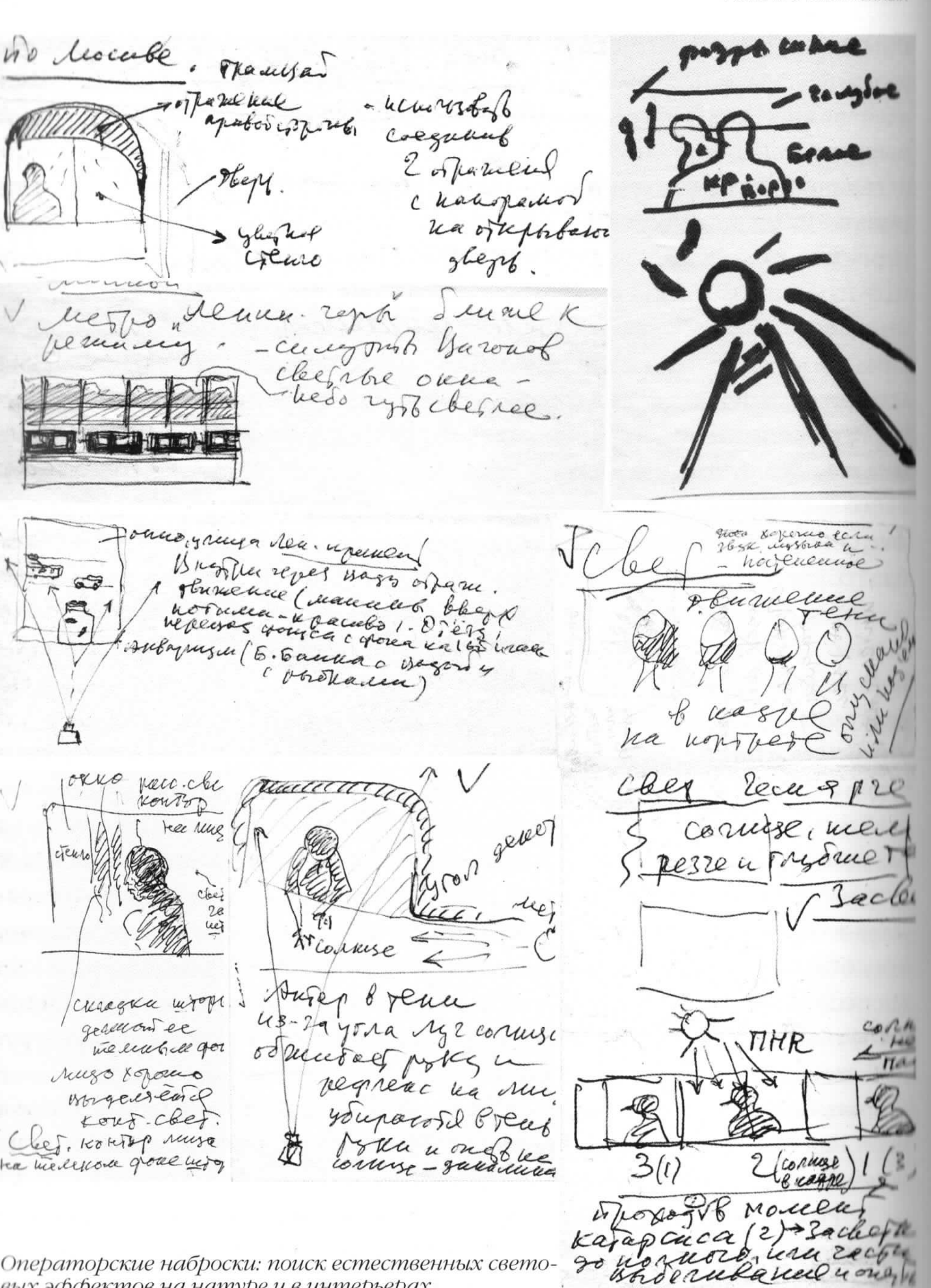
синтаксис. Каждая визуальная модель обладает точкой опоры, центром тяжести. Несмотря на интуитивное чувство равновесия, которым обладает человеческий глаз, я стремился к асимметричным построениям – они более выразительны.

Оператору необходимо не столько размышлять, сколько экспериментировать. В каждом моем фильме есть поиск, эксперимент, а это неизбежно приводит к нарушению стереотипов. Осторожность, перестраховка, боязнь что-то испортить ведут к потере эмоциональности. Поэтому во время съемки не всегда надо "стараться" – иногда необходимо доверять своим чувствам. Когда "стараешься", испытываешь боязнь ошибиться, "затаскиваешь" материал, начинаешь все исправлять, улучшать, часто получается только хуже. "Чтобы не закостенеть, вы должны забыть свое профессиональное видение и вновь открыть для себя неискушенный взгляд любителя. Не теряйте этого взгляда, не теряйте самого себя. Великие японские художники меняли свои имена по десять и двадцать раз в бесконечных попытках обновить себя..." (Брассай).

Когда страсти героев доходили до крайних, полюсных "взлетов" (надо было открыто сказать: "я тебя люблю!"), не только свет осветительных приборов, но и само солнце попадало прямо в объектив, а камера раскованно двигалась в свободном пространстве: при сочетании светлого и темного композиционные линии, окутанные светом и воздухом, воспринимались уже не как жесткие границы форм, а как бестелесное строение.

Я понимал, что в данном случае решение следовало искать не столько в реальности, сколько в мире воображения и фантазии. Оператор создает формы и объемы в пространстве, где это необходимо, и наоборот – устраняет их, если они не нужны. Мне интересно "растворять" фактуру предметов, обнажая их откровенным приемом яркого, в "высоком ключе" света (пересветка, ореолы, световые "бороды" и т.д.) или погружать предметы в тень, где они едва будут улавливаться либо совсем исчезнут в глубокой глухой темноте. "Высокий ключ" освещения – это всегда "чувственный" свет. В процессе съемки я все время старался быть начеку, чтобы разум не брал верх над чувством. Но вместе с тем разум нельзя полностью исключить из творческого процесса, иначе чувство теряет глубину и значительность.

В "Романсе..." я старался окончательно отойти от канонического освещения, приблизить его к естественности. Мой метод работы рассеянно-направленным светом, как один из видов системы освещения, достаточно



Операторские наброски: поиск естественных световых эффектов на натуре и в интерьерах

прост и логичен. Он строится, кстати говоря, на не менее научной основе, чем тот, которым я пользовался прежде. Эффект реального освещения создается ради контакта с самой природой, но это не означает натуралистического копирования естественного освещения, так как натурализм, при всей своей правдоподобности, ложно объясняет мир и всякого рода явления. Естественное освещение – понятие более широкое, более многообразное. В этой картине у меня появилась возможность развить эту систему дальше, значительно расширить ее границы, пойти по пути чувственного начала.

В фильме страсти героев нередко переходят грань между реальным и ирреальным. Во время съемки этих эмоциональных динамичных мизансцен нет времени "мельтешить", поэтому разумнее работать крупными, широкими мазками света. Рассеянно-направленный характер освещения создает особую пространственную среду, где границы света и тени не линейны, а, как в живописи, слегка размыты. Все это напоминает эффект "сфумато", для получения которого Леонардо, впервые научно обосновавший это явление применительно к живописи, рекомендовал, как я уже упоминал, помещать между источником света и телами "некий род тумана", т. е. располагать изображаемые предметы в мягкой световоздушной среде. Это во многом облегчает работу оператора, особенно в замкнутых пространствах павильона и интерьера. Применение же заполняющего света сводится к минимуму, хотя такая подсветка всегда считалась необходимой для получения более пластичного изображения.

Оператор, следуя изобразительному замыслу, принимает решение в пользу светотеневого или тонального изображения. При установке освещения особую роль играют рефлексы. Часто они возникают произвольно, но могут вводиться осознанно, как дополнительные компоненты для обогащения световой палитры кинокадра. Рефлексы придают предметам естественную форму и объем, а иногда – ощущение исходящего изнутри свечения.

Чтобы создать иллюзию реальности с необходимой мерой условности в изображении, я применял различные технические и изобразительные приемы. Однако их оказалось недостаточно. Надо было продолжать поиски новых путей для усиления эффекта пространственной среды и глубины, дополнительной проработки теней, смягчения цветопередачи. Таким средством стали туманные светофильтры или попросту "туманники". Их, по мере

необходимости, я устанавливал на своей камере, они составляли одно целое с оптической системой.

"Туманники" оказывают влияние на пространственную среду изображения, изменяя тональность кадра, контраст, перспективу, а также хорошо заполняют воздухом пустоты между различными формами. В движении они придают изображению новую жизнь, перераспределяя тональность освещения и цвета. Так возникают формы, подернутые дымкой и одновременно осязаемые. "Меня упрекают за неясность очертаний, за расплывчатость тонов в моих картинах. Но ведь Лик Природы всегда плывущий, меняющийся, вся природа зыблется, и сами мы словно плывем! В этом и есть тайная сущность жизни" (Камилл Коро).

При больших пересветках, когда в одном кадре соседствуют темные и светлые предметы, возникает особое сияние света. Это очень красиво, особенно в движении, когда сильно освещенные фигуры, перемещаясь, сами создают удивительные рефлексы на темных поверхностях.

При применении туманных светофильтров важен правильный экспозиционный расчет. Ошибка в экспозиции может нейтрализовать задуманный эффект. То же самое можно сказать и о правильной цветопередаче: чистые цвета встречаются редко, а оттенки некоторых цветов в кадре могут получиться одинаково светлыми. Поэтому оператор, выбирая тот или иной светофильтр, становится не только техником, но и художником. Надо учитывать и то, что яркость предметов на экране во много раз меньше, чем при съемке. В тенях, где освещенность мала, цвет меняется — возникают искажения цветопередачи. Само понятие "туман" не надо понимать буквально, поскольку применение светофильтров малой кратности не дает на экране эффекта тумана, а просто смягчает контраст, создает необходимую воздушную среду. Вот ее-то иногда и принимают за туман, который, кстати, возникает на экране при неумении пользоваться светофильтрами.

В своих фильмах я исходил из того, что представление о пространстве складывается из ясной, конструктивной логики предметно-пространственных отношений. В "Романсе о влюбленных" пространство как бы продолжало предметные формы, превращаясь в единое целое со всем, что было в кадре и вне его. Здесь, конечно, была опасность однообразия, потери акцентов, определенного нерва. В этих случаях я прибегал к пересветке, то есть к более острому освещению. Оно изменяет форму и фактуру пред-

метов, которые то появляются, то незаметно пропадают, растворяясь в воздушной и цветовой среде. Композиционные линии при пересветках сохраняются, теряется масса, пространство утрачивает признаки трехмерности. Иногда свет достигает такой интенсивности, что "плавится материя", исчезает структура предметов. В подобных условиях эти предметы кажутся нереальными, нарушается сам порядок их расположения в пространстве, возникает конфликт между светом и тенью – изображение приобретает новое качество.

Работу оператора со светом постоянно преследует пресловутый баланс освещения (нивелировка света и тени, отсутствие полярности). Поэтому для меня было важно, чтобы соотношения яркостей не обязательно укладывались в прямолинейный участок характеристической кривой* негатива (область правильных экспозиций), а были субъективно правильными, с провалами в тенях и пересветками.

Существует определенная стратегия отношений между светом и тенью. Свет дает возможность выделить главное, важное, тени помогают скрыть все лишнее, ненужное. Темные участки в кадре, которые подчеркивают глубину пространства, формируются не только тенью, но и различными темными предметами, костюмами актеров, шторами на окнах и многим другим. Динамическая природа кинематографа дает широкие возможности использования больших интервалов яркостей для создания контрастов, которые приводят в движение зримые формы.

Позволю себе остановиться только на начальных кадрах "Романса...", потому как именно они вводят зрителя в атмосферу фильма. С нижнего острого ракурса – деревья на фоне неба, дождь в ярких лучах солнца. Сверхширокоугольный объектив 9,8 мм строит графически-линейное изображение, но эффект дождя, светофильтра и солнца, бьющего прямо в объектив, делает эту графику линий бестелесной. Установленный на камере "туманник" наполняет изображение атмосферой и воздухом, создает особое сияние слепящего солнечного света, преображает кадр, придает ему новое, неожиданное состояние гармонии и единства.

Трудно создать эффект дождя в солнце с бликами и рефлексами света на сверкающих стволах и листьях деревьев... Меня увлекала не только пластическая, но и звуковая фраза – шум капели и дождя. Я был весь там, внутри

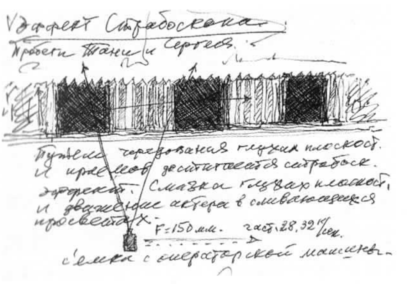
**Характеристическая кривая – графическая зависимость степени почернения (оптической плотности) светочувствительного фотографического материала от уровней экспозиции.*





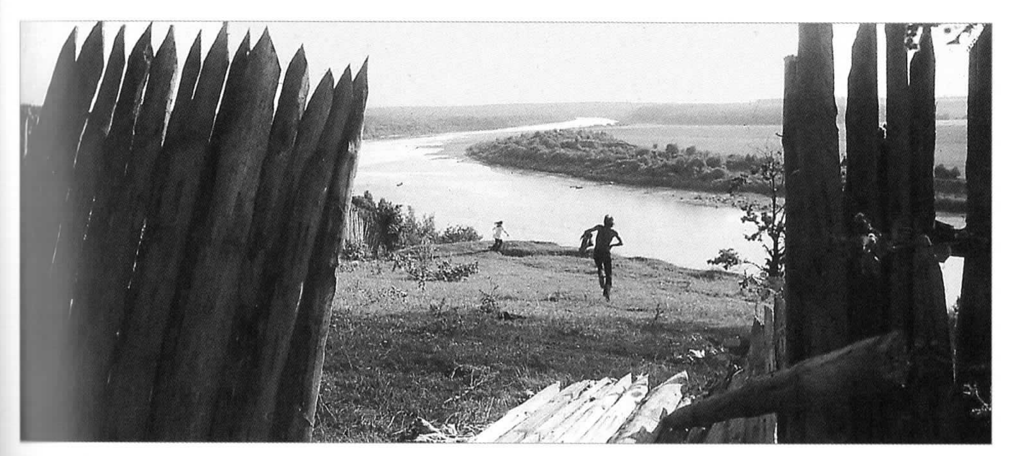
Кадры из фильма. Актеры Евгений Киндинов в роли Сергея и Елена Коренева в роли Тани

этого мира неповторимых мгновений природы. Важно было найти определенную частоту съемки дождя (48 кадров в секунду), чтобы придать капели ритмическую скорость стекания.



Использование стробоскопического эффекта для съемки пробега героев вдоль забора

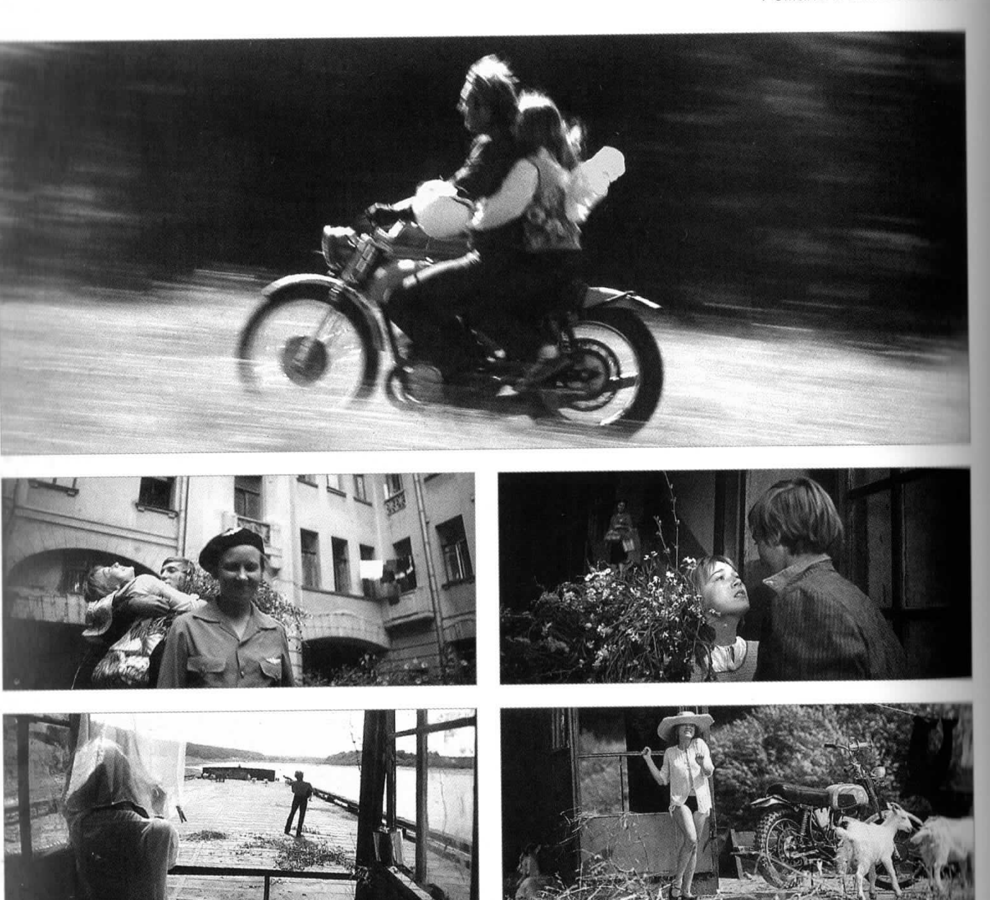
Затем следуют натурные кадры пробега и проезда героев на мотоцикле вдоль забора. Движение было построено и рассчитано таким образом, чтобы получить стробоскопический эффект (эффект мелькания). Это чередование перед камерой светлых и темных участков объекта придавало изображению особую стремительность и напряжение. Для этого забор







Кадры из фильма. Е. Коренева в роли Тани, Е. Киндинов в роли Сергея



Кадры из фильма

через определенные расстояния заколотили черными щитами. Эти темные короткие промежутки в изображении (достаточно было даже одного кадрика!) позволяли свободно монтировать из отдельных планов, снятых в различных местах, единые, непрерывные куски актерских пробегов и проездов. Необходимо было найти такой монтажный ритм в изображении, чтобы превратить этот эффект не просто в трюк, а в динамический пластический образ. Съемки велись в основном с рук (объектив 150 мм) с частотой 32 кадра в секунду.

Стробоскопический эффект, возникающий помимо воли создателей фильма, является техническим браком. Мы же использовали его в качестве приема драматургической выразительности. Здесь не было никаких откры-

Мы с А. Кончаловским на съемках фильма





Рабочие моменты съемки фильма

тий. Стробоскопический эффект входит в природу кинематографа. Весь секрет в том, как применить этот удивительный феномен.

Тот же прием стробоскопического эффекта был использован в сцене проводов Сергея в армию. Она заканчивается кадрами прощания Тани с Сергеем во дворе староарбатского дома – Сергей вырывается из ее объятий и садится в автобус. Из автобуса, через узкие стекла дверей мы видим бегущую Таню. Кадр в движении перекрывается темными колоннами. В ограниченном пространстве арбатского двора их было всего две, они и создавали





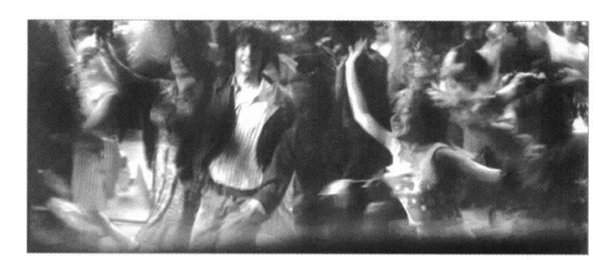
Кадры из фильма

начальные фазы мелькания. Темные участки давали возможность соединить в единую панораму снятые короткими планами отдельные дубли одного и того же кадра. Это было лишь начало монтажной фразы. "Пробег, – комментирует Кончаловский, – переходит затем в проезд через всю страну, все так же прорезаемый вспышками стробоскопического мелькания... Мы подбирали натуру – колонны домов, пролеты моста, мчащиеся навстречу поезду, – и все это придавало движению ощущение разорванности, захлебывающегося ритма. Этот кусок длится на экране всего сорок секунд, а в нем сорок кадров, предельно коротких, клеток по двадцать".

Начальные сцены картины мы снимали ранним солнечным утром, чтобы максимально использовать все богатство палитры естественного света. Хотелось такое же освещение применить и в павильонном комплексе –

в декорации квартиры Тани, интересно спланированной и построенной художником Леонидом Перцевым. Изобразительная драматургия в этих сценах строилась на особых световых эффектах. Первые лучи утреннего солнца, едва проникая через узкие просветы полузакрытых темных штор на окнах, высвечивали из глубоких теней квартиры семейные фотографии. Это помогало передать реальность происходящего действия, создать ощущение таинственности, добиться особой пластической выразительности актерских образов в этом ограниченном пространстве.

Сцена, где Таня взволнованно говорит матери о своей любви к Сергею, снята у зеркала. Кадр начинается с небольшого отъезда камеры от крупного плана Тани, рядом стоит мать, из глубины к ним подходит бабушка. Чтобы выразить интимное, задушевное настроение обитателей этого дома, где царят добро, любовь и тепло, хотелось с помощью освещения передать необычное состояние раннего утра. При уста-







Кадры с использованием стробоскопического эффекта



Сцена у зеркала с бабушкой и матерью. Эффект рефлексного освещения

новке света в этой декорации "солнечный" луч дугового прожектора КПД-90 (его также называют "метровым") был направлен на белую поверхность кафельной печи, расположенной за кадром рядом с актерами. На эффекте отраженного (рефлексного) света солнечных лучей была снята вся сцена. Этот мощный прожектор, несмотря на свою громоздкость, отличается жемчужной прозрачностью излучения и способен создавать удивительно тонкие световые эффекты. Ценность этого прожектора – в краях его светового луча, напоминающих еле уловимую радугу переливающегося солнечного спектра. К сожалению, сегодня эти приборы постепенно заменяются новыми, которые работают на мощных металлогалогенных лампах дневного света. Они, конечно, удобны, но не дают желаемого эффекта дугового света.

Пластическое решение следующей сцены в той же декорации также строилось на освещении. В кадре на общем плане через ванную комнату мы видим, как Таня, разговаривая с матерью, раздевается и начинает принимать душ. Казалось бы, простая бытовая сцена, но для нее следовало найти точный характер света, передающий настроение и всю полноту чувств Тани. Любовь создает напряжение – равновесие нарушается. В освещении это должно было выразиться определенными взаимоотношениями света и тени – в уходе от натурализма. Из глубины соседней комнаты, в полутьме, через наполовину зашторенное окно пробиваются резкие пронзительные лучи солнца и прямо падают на Таню, четко обрисовывая контуры ее обнаженного тела. Чтобы создать динамику света и движение форм, необходимо было усилить контрастность изображения. Для этого

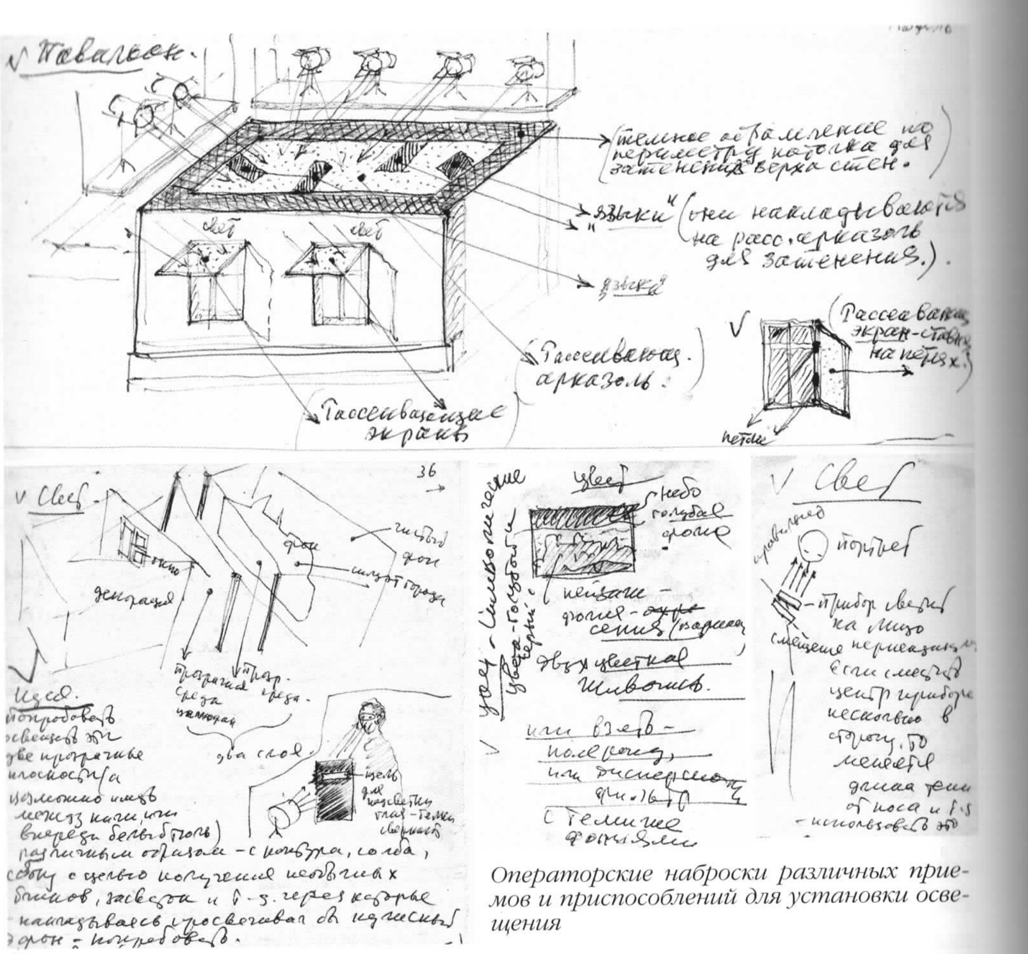






Кадры из фильма. Внизу кадры с эффектом локального источника света

все пространство за кадром затянули черным бархатом. Свет берет верх над тенью. Сильная передержка в экспозиции (диафрагма 2,8 вместо 11) приводит изображение к кризисному состоянию – крайним полярным соотношениям света и тени. Чрезмерно высокая плотность негатива в светах нарушает его структуру и эмульсия начинает затекать за границы кадра (вплоть до перфорации) на фоне чистой подложки в тенях. В позитиве это негативное пространство становится носителем темноты (провалы в теневой части кадра), важным элементом изобразительной драматургии фильма. Эффект солнечных лучей, так же как и в предыдущей сцене, создавался одним "метровым" прожектором. За окном в декорации поставить его было невозможно (оказался бы в кадре), пришлось перенести прожектор на леса, сверху направить на зеркало, а затем, отраженным лучом, – в сторону Тани. Минимальная проработка пространства в глубине декорации возникала за счет рефлексов от основного источника света. Контраст, противопоставление – основа основ построения изображения. Эффект яркого солнечного света нельзя воспроизвести искусственно только за счет интенсивности источника – необходимо всегда иметь ря-



Операторские наброски различных приемов и приспособлений для установки освещения

дом что-то темное. Тогда на фоне приглушенной темноты ослепительный свет будет поистине прекрасным.

Чтобы изобразить человеческое горе, иногда достаточно какой-нибудь физиологически "неправильной" детали. Таня узнает о смерти любимого. Мать с бабушкой не знают, как помочь горю. Ей дают стакан молока. Средний план Тани – осунувшееся лицо, синяки под глазами, потрескавшиеся губы. Боковой свет из окна создает нормальное естественное освещение, только узкий режущий луч прожектора высвечивает половину лица. От сильной пересветки лицо полностью теряет привычный облик, свою материальность и фактуру (блик на лице требовал диафрагмы 8, а кадр экспонировался при диафрагме 2,8). Оператор Вячеслав Егоров писал об этом эпизоде:

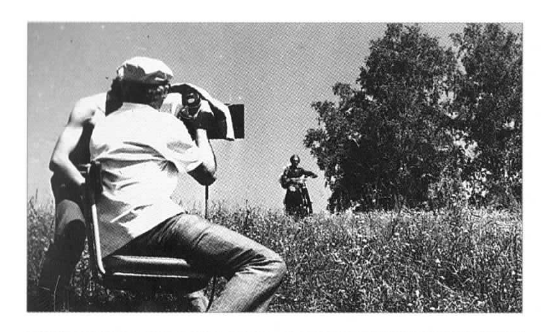


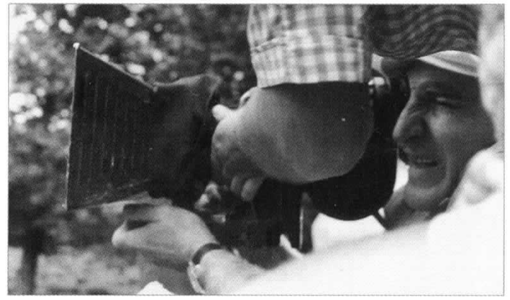
Сцена "Женское горе" с эффектом сильной пересветки локальным источником света





Кадры с использованием локального источника света







Рабочие моменты съемки фильма

"Пересветки! Но вспомните сцену женского горя, когда уже нет слез, нет света для ослепших глаз. Он звенит, этот кадр, как готовая лопнуть струна, от разрывающего его контраста, ибо ярчайший блик лежит там точно на лице героини. Будто луч лазера сжег лицо, лишил его кожи, глаз, губ. Это страшное лицо действует сильнее всяких слов и жестов, и создан образ исключительно изобразительными средствами, причем в основном за счет нарушения норм – буквально с помощью брака!".

Оба эти эпизода снимались с "туманником" для создания особой пластики свечения объемных форм и контуров фигур, где сходятся границы светлого и темного. "Пересветки" придали изображению еще большую динамику и эмоциональную силу. Экран "запел", "заиграл". Чувства взяли верх над логикой.

На фоне жестких правил и ограничений эти кадры сперва были забракованы ОТК лаборатории. Там всегда требовали привычный стандартный негатив. Кроме всего, это противоречило операторской традиции отношения к изображению. Нам пришлось немало повоевать, чтобы этот материал вошел в картину, невзирая на все трудности перевода фильма в другие форматы. Сегодня, может быть, наивно говорить об этом, но не надо забывать, что это происходило в начале семидесятых.

Меня давно занимает проблема различных пересвеченных фонов и фактур. Природа кинематографа создает большие возможности для их использования. Они обладают той же выразительностью, что белый тон бумаги для текста или рисунка. Когда всматриваешься в эту среду, возникает ощущение

глубины – третьего измерения. Владимир Фаворский считал поверхность бумажного листа "вогнутой": "Край плоскости образует, хотим мы этого или не хотим, обрамление, в центре – глубина, пространство". Пересвеченные фактуры предметов создают особое напряжение и неожиданные эмоциональные всплески, особенно при движении камеры, когда они возникают после темных участков кадра. Разбеленная поверхность изображения образует вокруг себя особую среду, и, несмотря на кажущуюся эфемерность, все же становится заметной и осязаемой. Меня всегда увлекало все светлое, прозрачное, текучее, с множеством оттенков "белого на белом" в технике High Key*. Использованию белого цвета во многом способствовали эксперименты Бертольта Брехта в театре, когда ему пришлось заменить черные портьеры экспрессионистов ослепительной белизной фактур фонов и стен. Василий Кандинский называл белый цвет "великим безмолвием", из которого все может возникнуть. Белый цвет в различных белых фактурах обладает широким спектром гармоничных сочетаний, но, чтобы передать эти нюансы на экране, необходимы самые современные материалы и средства.

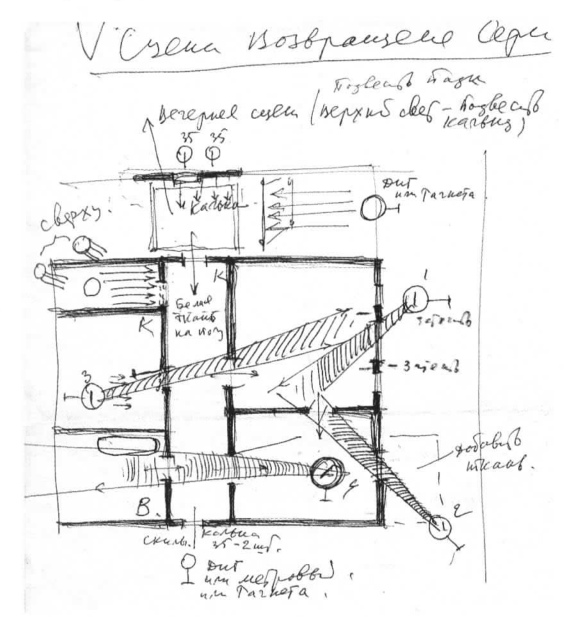
Свои фильмы мы с оператором Павлом Лебешевым снимали в одно и то же время: он – "Свой среди чужих, чужой среди своих" с Никитой Михалковым, а я – "Романс..." с Андреем Кончаловским. Мы оба много экспериментировали. Лебешев, на мой взгляд, смело, рискованно и свободно использовал большой интервал яркостей и успешно справился с пересвеченными фактурами. Ему действительно удалось уйти от натурализма в изображении, создать в фильме свою динамичную стилистику, атмосферу, наполненную воздухом и светом.

Проблему пересвеченных "свободных полей", характерных для дальневосточной живописи, с особой выразительностью решил оператор Александр Антипенко в черно-белом фильме "Мольба", снятом на специальной мелкозернистой пленке "микрат" (техническая пленка для съемки чертежей и документов). Нужно было обладать особой смелостью, чтобы рискнуть снимать на этой пленке почти с нулевой чувствительностью, имеющей только два цвета – черный и белый. Антипенко использовал белое поле в качестве основной части игрового пространства. Иногда освещение даже "разрывает" рамки кадра. Но это не пустое пространство, в нем чувствуется дыхание жизни. Древняя мудрость утверждает, что вечная пустота рождает материю, что вакуум – это не пустота, а сумма всех энергий, точно так же, как белый цвет – сумма всех цветов.

**High Key – "высокий ключ" освещения (белое на белом).*



Кадр из фильма



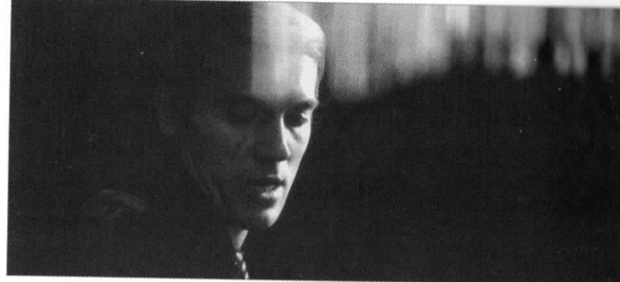
Предварительная схема установки освещения в декорации квартиры Тани

Наиболее ценное для развития искусства находится по другую сторону границы, и не каждый отважится преодолеть этот рубеж. Тот кто не переступал эту черту, никогда этого не поймет.

У актера состояние раскрепощенности и полной свободы появляется в процессе импровизации. После первой съемки на актерских пробах, о которой я уже говорил, Кончаловский старался не ограничивать актеров какими бы то ни было условными рамками, позволяя им действовать самостоятельно, интуитивно. В процессе импровизации нужно уметь улавливать нюансы непрерывных изменений среды, мгновенно фиксировать ускользающие детали актерского поведения, неожиданно возникающие связи людей и предметов.

Вот один из примеров такой импровизации в "Романсе ...". Сергей вернулся домой из армии. Таня вышла замуж, думая, что он погиб. После разговора с Таней Сергей выходит во двор, начинает играть на гитаре и петь, выплескивая свое горе собравшимся вокруг него друзьям. Эпизод снимался хроникально, без репетиций, что создавало трудности не только мне, оператору, но и актеру Евгению Киндинову – исполнителю роли Сергея. Я вижу глаза актера; наклоняюсь, приседаю, реагирую на любое его движение, перебрасываю взгляд камеры на брата Сергея – чувствую, что актеру трудно "держать" импровизацию, ему нужно набрать воздух для нового всплеска, потому оставляю его на мгновение. На панораме в кадр входит луч прожек-











Кадры из сцены "Возвращение Сергея". Е. Коренева, Е. Киндинов

тора. Эта вспышка мне нравится, она "подбавляет нерва". Возвращаюсь к Сергею, вместе с ним двигаюсь к его брату и собравшейся толпе. В объектив снова врывается слепящий луч "дига", я задерживаюсь на этой засветке, потом панорамирую в сторону, меняю крупность плана, чтобы выделить лица. Такое сложное движение можно было осуществить только с помощью ручной камеры. Когда снимаешь в таких обстоятельствах, все остальное надо забыть. Но во время любой импровизации (даже при свободных композиционных решениях) я все же всегда оставался "конструктором".



Актеры: Е. Коренева и А. Збруев

Пользуясь предоставленной мне творческой "вседозволенностью", я решился на рискованный шаг: начал снимать импровизированные кадры с рук длиннофокусной оптикой. Для сцены у ресторана после свадьбы Тани и Игоря я использовал объектив с фокусным расстоянием 100 мм: камера снимает с движения из машины через руль и руки водителя, медленно приближается к веселой, идущей навстречу компании. На ходу разливают шампанское, пьют, смеются, открывается дверь машины, Таня и Игорь садятся в свадебный ЗИЛ, камера панорамирует через заднее стекло на Красную площадь. Весь эпизод снимался одним непрерывным куском – на одном дыхании. Это была свободная съемка – все строилось на импровизации, интуиции и чувстве.

Иосио Сираи вспоминает, как однажды Куросава отчитал оператора Асакадзу Накаи во время съемок фильма "Трон в крови". Накаи снимал телеобъективом сложную панораму с актером Мифунэ. Вдруг Куросава вскипел: "Зачем такая дотошность? Зачем ты ставишь Мифунэ все время в центр кадра? Не годится это... Пусть он иногда выходит из кадра во время неистового движения, пусть иногда в кадре будет только половина его лица или фигуры – не важно. Это придаст съемке большую естественность".

Импровизация в работе оператора должна быть оправдана, психологически осознана и подготовлена. Но бывает и так, что некоторые идеи возникают буквально на ходу, без всякой подготовки.

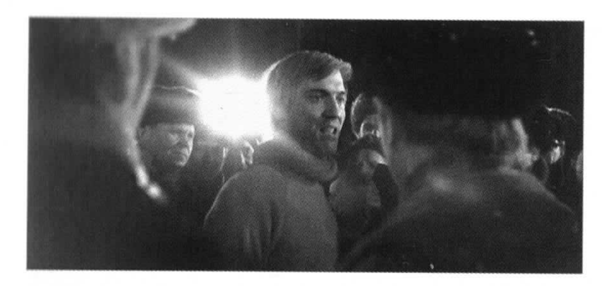
По сюжету нужно было снять с движения один проход Тани по Новому Арбату. Сразу же возникла проблема: как ухитриться, чтобы быть незаметным среди массы прохожих. Все операторские тележки и краны, которые находились в нашем распоряжении, были громоздкими и неповоротливыми. Неожиданно пришла идея использовать для этой цели самую обыкновенную детскую двухколесную коляску с одной ручкой (модель того времени). Слегка раздвинув ее боковые стороны и с трудом втиснувшись с камерой в руках в узкое сиденье, я "одним махом" снял этот длинный проход. Таня шла по теневой части улицы рядом с витринами. За кадром звучал ее голос (она читала письмо Сергея), а камера двигалась перед ней, попадая то в солнце, то в тень.



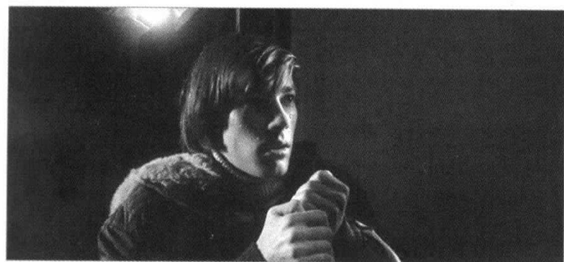


Кадры из фильма. На нижнем: слева И. Смоктуновский, справа А. Кончаловский

Чтобы создать некоторую загадочность и напряженность в кадре, я рискнул применить прием двойной экспозиции с засветкой. Для этого осторожно выдвинул компендиум камеры с "туманником" вперед, рассчитывая, что в движении солнце будет прямо попадать в объектив и создаст "эффект засветки". Когда же камера окажется в тени, в "туманнике", обращенном лицом к нам, зеркально отразится солнечная сторона улицы с пешеходами. Эти технические приемы создавали особую изобразительную пластику, помогая передать эмоциональное состояние Тани. Детская коляска часто выручала нас в работе, и мы, не стесняясь, возили ее с собой вместе с аппаратурой. Правда, в профессиональном кино не принято так "легковесно" относиться к технике, но иногда обстоятельства сами диктуют подобные решения.





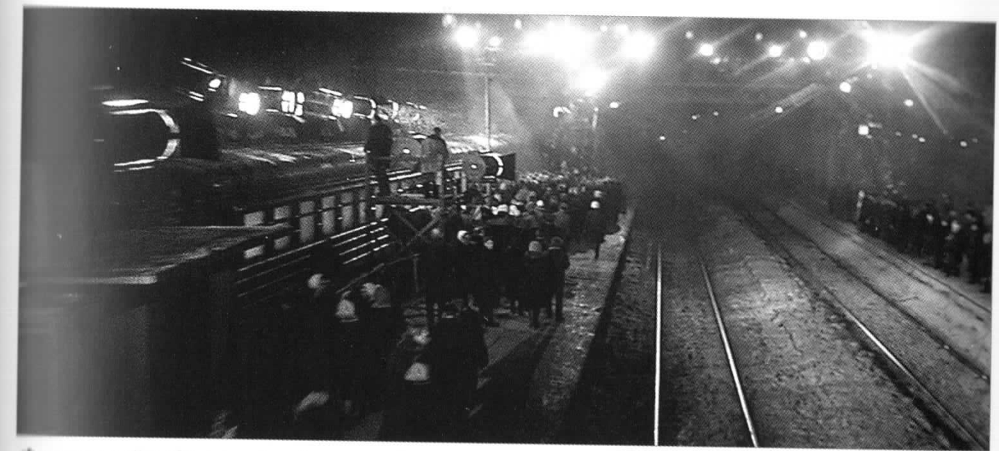


Кадры сцены на железнодорожной станции

Принцип импровизации использовался также в эпизоде на подмосковной железнодорожной станции. Актерские сцены, в которых умирает любовь героя, – сцены его "духовной смерти" – снимались в ночное время в тридцатиградусный мороз. Перрон станции был до отказа заполнен людьми, пришедшими из любопытства посмотреть на съемку. Они, смешавшись с нашей массовкой, помогали на общих планах создавать более внушительное зрелище. Все кадры снимались, в основном, ручной камерой. Свободная композиция в движении позволяла, не ограничиваясь рамкой кадра, выходить за ее пределы в широкое пространство. Все эти сцены должны были завершиться кадром, выражающим последний взлет чувств героя. Стало понятно, что необходимо заполнить кадр морем света – требовалась "засветка".

Наша "наглость" дошла до предела: впервые за много лет с "Мосфильма" было затребовано семь 100-киловаттных электростанций и 40 дуговых прожекторов! Мы расставили весь свет на пешеходном мосту, перекинутом через рельсы железной дороги, но до последнего момента так и не представляли, каким способом можно снять этот финальный кадр. Я чувствовал лишь одно – надо рисковать. Увидев проходящие мимо нас электрички, я, долго не раздумывая, забрался на крышу вагона и с рук, с движения снял заключительную панораму. Здесь изображение уже все взяло на себя.

Когда мы отъезжали от пешеходного моста, в объектив ударил свет всех сорока прожекторов. Холодные яркие лучи мощных приборов, создавая



Финальный кадр из первой части фильма на железнодорожной станции

благодаря "туманнику" ореолы, мягко растворялись в изморози зимнего ночного воздуха. И светили они не на людей, а прямо в объектив! Камера медленно удалялась, уходила в темноту, в "умирание", запечатлев перед этим последний ярчайший взрыв чувств героя.

Вторая часть фильма снята на черно-белой пленке, в простой хроникальной манере, подчеркивающей серость быта, – без приподнятого настроения, живописности и композиционных акцентов. Свет будничный, тусклый, без бликов, ореолов и привычных нарушений. Натура, освещение и мизансцены выбирались так, как складывалось по ходу работы. Началась "бесцветная" жизнь нашего героя. Все, что было, – ушло. Сергей женится на Люде, но прежнего чувства нет. Только с рождением ребенка появляется надежда на счастье. Во время новоселья в комнату неожиданно вбегают дети, и на экране снова появляется цвет (жесткий верхний свет в черно-белом изображении переходит в мягкий, более пластичный). Мы видим Люду с ребенком на руках на фоне светлого окна. Ее лицо преображается, становится поэтичным и чистым.

При решении цветовых задач свет также был главным действующим лицом. Я не боялся сохранять природные цветовые "неправильности", обобщая их светом и светофильтрами. В природе, благодаря удаленности в бесконечности источников света (солнце, небо) и наличию естественной воздушной среды, объединяются даже несоединимые цвета. Применение светофильтров также способствует, наряду с освещением, созданию хроматического единства. На стыке двух взаимопроникающих цветов светофильтры создают ту не-





Кадры из второй части фильма

уловимую живописность, которая в нашем подсознании формирует эстетическую оценку изображения. При интенсивном свете цвет теряет свою силу, но, оказавшись рядом с другим полноценным цветом, приобретает уже иной характер – цвета начинают облагораживать друг друга. Так возникает колорит изображения с преобладанием объединяющего тона. Цвет всегда декоративен, нужен отбор – выразительность требует экономии.

В "Романсе о влюбленных" цвет выделялся по-разному. В сиянии света и тени трудно было уловить конкретный цвет – свет как бы сливался с цветом – воздух делал свое дело. При пересветке иногда отдельные цветовые пятна оставались на фоне светлой поверхности (как в акварельной живопи-





Кадры из фильма. Е. Киндинов в роли Сергея, И. Купченко в роли Люды

си, когда бумага проступает сквозь краску). Надо помнить, что в сумерках и ночью цвет плохо читается. Но в любом случае цвет управляется и регулируется освещением, делается более подвижным, свободным от формы, пространственным.

Кончаловский никогда не вставлял в картину кадры, которые у меня не получались, понимая, что мой риск является нашим совместным решением. Но зато брал на себя ответственность за включенное в фильм изображение, отстаивал перед ОТК лаборатории и копировальной фабрики все "непроходимые" кадры и доказывал, что так было задумано.

Во время работы над "Романсом..." у меня, наконец, появилась возможность полностью "вырваться на свободу" и экспериментировать в различных направлениях.

"Сибириада"

В кино не всегда удается работать с одним и тем же режиссером. Окончив очередной фильм, режиссер ждет следующую постановку довольно долго, и оператору, чтобы не простаивать, приходится работать на других картинах. Мне повезло: "Романс о влюбленных" и последующий фильм – "Сибириаду" я делал с Кончаловским. Но эта работа была диаметрально противоположной по характеру и тематике.

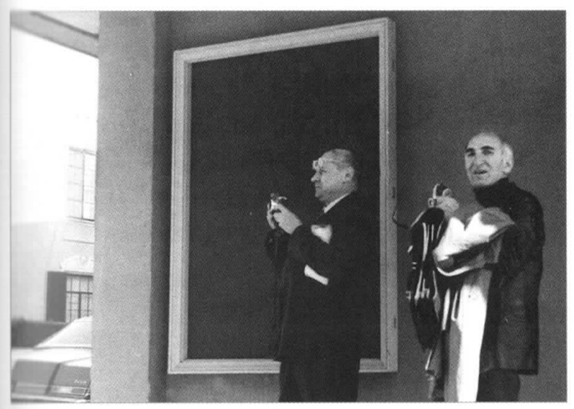
Четырехсерийная эпопея, задуманная Кончаловским, была разбита на шесть глав: "Афанасий. Начало века", "Анастасия. Годы двадцатые", "Николай, сын Афанасия. Годы тридцатые", "Тая. Годы сороковые", "Алексей, сын Николая. Годы шестидесятые", "Филипп. Годы шестидесятые".

В сценарии были заложены элементы условности – происходящее должно было выходить за рамки реальности. Фильм строился на метафорах и символах: затерянная в болотах деревня – это сама страна; образ "Чертовой гривы", где находят газ, пронизан тьмой, чувством неизвестности, страхом; "Афонина дорога" мыслилась как дорога в будущее... Во многом символичны и метафоричны были и образы героев этой эпопеи.

В картине переплетаются человеческие судьбы и исторические события нескольких десятилетий (20–60-е годы). Характеры, страсти, глубинные отношения – все это требовало точных решений при создании портретных образов, атмосферы действия.

Основные события разворачивались в сибирской тайге, в деревушке Елань, расположившейся на краю болот. Изображение должно было нести огромную нагрузку, так как драматургия строилась на полярных темах: детство и старость, любовь и смерть, покой и страсти. Эти темы сплетались одна с другой, обрастая подробностями. Реалистический показ жизни граничил с элементами символики, аллегории.

Как и "Романс о влюбленных", "Сибириаду" снимали в универсальном формате кадра с последующим переводом на широкий формат (70 мм). По-



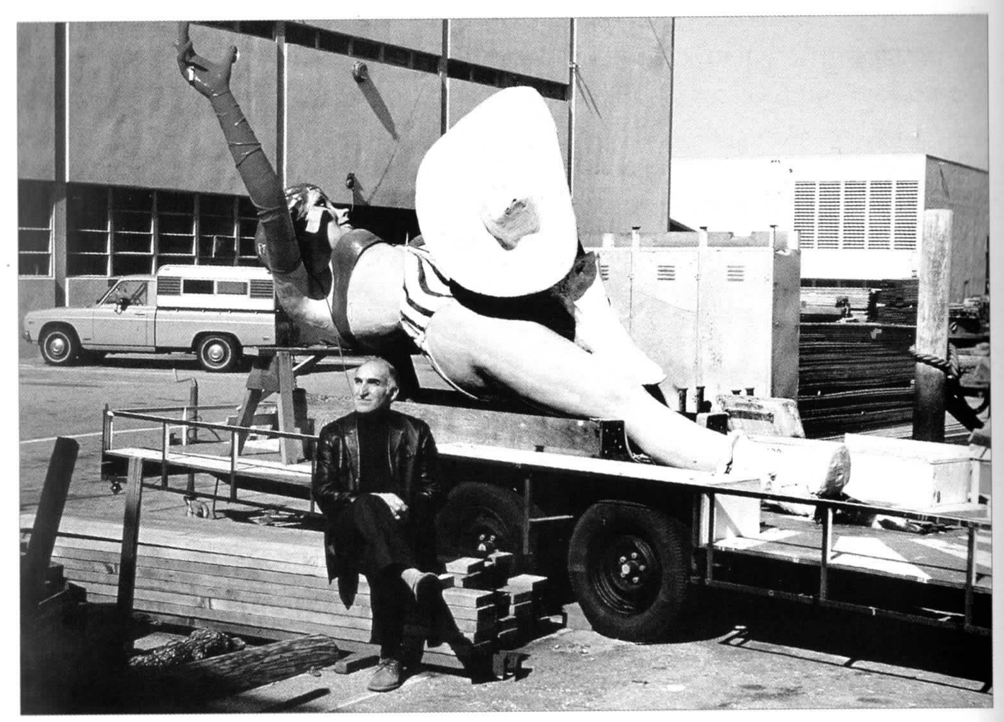


В Голливуде: слева – мы с Б.Травкиным; справа – я с М. Высоцким, А. Чуенковым, Б. Травкиным

скольку это был госзаказ, финансовые и технические условия обеспечивались, что означало последнюю для того времени модель камеры "Аррифлекс БЛ-2", необходимые светосильные объективы с действующим отверстием 1,4 (это были первые экспериментальные образцы, появившиеся в Европе, Кончаловский сам ездил за ними в Западную Германию), пленку "Кодак". Две американские штативные панорамные головки были куплены прямо на международной фотокиновыставке. Так что жаловаться было не на что. "Снимать будем быстро и в любых условиях. Все есть. Теперь дело за тобой", – подвел итог всем техническим приготовлениям Кончаловский.

При написании сценария возникла идея показать Сибирь 2000-го года, ее фантастическое будущее. В связи с этой задумкой группу мосфильмовских специалистов, куда вошел и я, командировали в Голливуд для ознакомления с новинками техники и кинопроизводства.

Мы посетили почти все кинокомпании, побывали на съемочных площадках, увидели еще неразобранные модели декораций, нашумевших в то время суперпостановок "Землетрясение" и "Ад в поднебесье". Но лично меня удивило другое. На премьере фильма "Землетрясение" в фойе огромного городского кинотеатра зритель перед началом просмотра имел возможность ознакомиться с эскизами и схемами воплощения различных технических идей для специальных и комбинированных съемок, которых в фильме было очень много. Поразили меня и сами зрители, ни один из них не вышел из зала после просмотра. Оставшись для встречи с создателями фильма, они задавали вопросы операторам и мастерам по спецэффектам, которые подробно рассказывали о своей работе, употребляя такие техни-



На студии в Голливуде

ческие термины, которые не всегда можно услышать даже на профессиональных обсуждениях.

Продолжая знакомиться с разными студиями, я поинтересовался вопросом повышения чувствительности пленки "Кодак" с помощью дополнительной дозированной засветки (ДДЗ) и режимом проявки негатива. Нам показали фрагмент фильма, где негатив был проявлен форсированно, поскольку съемка велась в каюте корабля без специального освещения. Чувствительность пленки была поднята вдвое, несмотря на протесты фирмы "Кодак", которая в то время запрещала выходить за пределы установленных правил. Воистину бюрократия не имеет родины, но и тогда, в 1975 году, операторы упорно настаивали на своем.

Мы были первыми свидетелями испытаний системы Stedicam, которая дает возможность снимать с рук без штатива, осуществляя любое движение камеры без тряски и вибрации. Но революции в кино, вопреки ожиданиям американцев, эта система не совершила. Многолетняя практика показала, что наряду с преимуществами (она полностью раскрепощала оператора)

Stedicam имела свои недостатки – много весила и, главное, полностью устраняла эффект "живой" камеры. Когда нам показали ролик, возникло ощущение, что он был снят роботом о роботах и для роботов. Stedicam – это все-таки трюк: система ведет тебя сама, и остановиться трудно. Хотя со временем эта конструкция стала более совершенной и удобной, я все же воздерживаюсь от ее использования, ограничиваясь в работе более простыми средствами. Уверен, что Сергей Урусевский не смог бы полноценно использовать эту систему при съемке своих головокружительных панорам. Он был бы прикован к ней, ограничен в движениях, потерял бы свободу и гибкость в работе. Но в отдельных случаях Stedicam может оказаться незаменимым при съемке с движения.

Первый в мире коллоквиум по операторскому мастерству был проведен на кинофестивале в Лос-Анджелесе. Мне было интересно посмотреть, как у них работают операторы. Кресло с надписью "Director of Photography" ("Оператор-постановщик") стояло рядом с режиссерским. Камерамен находился за большой камерой, закрепленной на мощном штативе с огромной панорамной штурвальной головкой, вокруг – вышки, многочисленная операторская группа.

Короче говоря, я понял, что такое добротная, качественно оснащенная, традиционная манера съемки в Голливуде. Консерватизм операторов старой школы проявлялся во всем. Правда, я видел и съемку иного рода, более мобильную, с легкой камерой на небольшой удобной штативной головке, которую проводила маленькая операторская группа. Важно, что и в том, и в другом случае съемки велись на отменной оптике и пленке, просто в первом результат обходился гораздо дороже. Американцы, отдавая должное традиции, по-прежнему, в отличие от европейцев, использовали громоздкую технику и множество осветительных приборов.

Заметное влияние оказали на американцев европейские операторы, работающие в США, которые во многом изменили не только технологию съемок, но и изобразительную стилистику фильмов. Американские фильмы, сделанные в условиях малобюджетного производства, – это фильмы молодых кинематографистов – операторов, художников, режиссеров, – многие из которых приехали из Европы и привнесли в американский кинематограф новые идеи. Так, они отказались от усложненной системы освещения, которая сковывала актеров и самих операторов – ее установка занимала половину съемочного времени.

Появление в мировом кинематографе такого мастера, как Виторио Стораро, стало новой эрой в развитии операторского искусства. Он не только художник с особым чувством цвета, но и "генератор идей". На вручении "Оскаров" в 1995 году перед награждением за лучшую операторскую работу было сказано, что оператор в Америке сам фильм не снимает, он только дает советы, как снимать, – штат его группы доходит иногда до тридцати человек. Гениальный Горовиц возил с собой по всему свету не только свой рояль, но и клинышек под одну из его укороченных ножек. Когда Стораро отправляется снимать в другую страну, помимо оборудования и киносъемочной техники, он берет с собой всю принадлежащую ему систему освещения с дистанционным электронным пультом управления световыми эффектами плюс операторскую группу из двадцати человек. Не уверен, что наши операторы в таких условиях стали бы снимать лучше, но им, безусловно, было бы легче.

Вернувшись в Москву после трехнедельного пребывания в Америке, мы узнали, что Сибирь 2000-го года снимать не будем: "футурологическая" часть фильма была приурочена к какому-то очередному юбилею, и мы бы просто не успели закончить эту работу к нужной дате.

Сложный многоплановый сюжет сценария, созданного Валентином Ежовым и Андреем Кончаловским, требовал предельной ясности и точности в композиционных и световых решениях, следовательно, большей логичности и простоты, чем в "Романсе...". При этом движение камеры должно было быть органичным, свободным и в то же время сосредоточенным на выделении главного в потоке событий. Предварительные поиски изобразительной стилистики постоянно тянули к внешней броскости и декоративности – ключ к изображению найти явно не удавалось.

Однажды, во время выбора натуры, мы увидели деревушку, расположившуюся у подножья холма. Погода стояла облачная. Солнце время от времени то исчезало в облаках, то вновь появлялось, скользя косыми лучами по наклонным крышам деревянных домов. Деревня на фоне обнаженного пустынного рельефа местности, казалось, повисла в дымке воздуха и света, создавая впечатление странного заброшенного места на краю земли. Именно это удивительное состояние естественной природы во многом помогло нам найти изобразительное решение фильма.

В начале работы я обнаружил на обложке режиссерского сценария Кончаловского крупную надпись "Я так хочу!" и сразу же понял, что для режис-

сера его мир уже был организован, и он отдавал его оператору. Теперь задачей оператора было перенести этот мир на пленку, неизбежно пропустив через свое видение.

Мне казалось, что особую роль в создании изобразительной пластики фильма должно сыграть оптическое пространство, призванное передать фактуру окружающей природы и лиц персонажей, создать достоверную среду без боязни художественных преувеличений. Изображение нужно было строить в динамике – в трансформации света, пространственной среды и воздуха.

Стремительность сюжета "Сибириады" давала возможность отказаться от ненужных подробностей в изображении. Особое значение в работе с такими инструментами, как светосильная оптика и мелкозернистая пленка "Кодак 5247", которая только появилась у нас в стране, придавалось, конечно, освещению. Пространство и свет – основа образа мыслей оператора. Свет – одно из важнейших средств режиссуры. Не случайно Феллини писал: "Свет – это кисть. Я, конечно, забочусь о каждой детали, проявляя максимум внимания. Но самое большое значение имеет свет. Больше, чем декорации и костюмы. С помощью четырех прожекторов можно внушить определенную мысль, определенное чувство... С помощью света воспроизводится все: гроза, ночь, заря, ужас, сумерки. Свет – это образ. А образ – это и есть кино". Свет – не столько внешнее физическое явление, сколько метафизическое. Свет должен выражать чувства, создавать настроение – тогда он входит в само содержание фильма. "Кухня" киноосвещения весьма разнообразна. Новые приемы требуют все большей точности и тонкости. Поэтому возникла потребность в максимально чувствительной пленке, в светосильной и сверхсветосильной оптике, в более эффективных малогабаритных осветительных приборах и во многом другом.

Известно, что Тинторетто изучал объекты своих будущих картин при свете ночника. Эль Греко пользовался для своих моделей восковыми фигурками. Я видел, как оператор Андрей Москвин в макетах декораций устанавливал миниатюрные светильники. Арнхейм пишет о светотени в некоторых картинах Караваджо, который "как бы подготавливал глаз к восприятию электрических прожекторов XX века. Такой резко сфокусированный свет оживляет пространство направленным движением. Он стимулирует чувство зрения, игриво искажая знакомую форму, возбуждая его сильным контрастом. Иногда он нарушает цельность тел, проводя через поверхности пограничные линии темноты...".

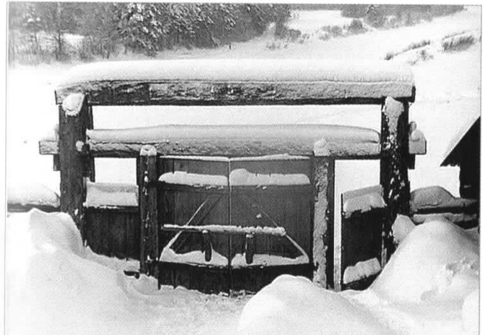
Я продолжал пользоваться своей системой освещения, стараясь максимально расширить ее возможности. Кончаловский был приверженцем близких мне технологий. Это – главное.

Из всех проб наибольший интерес вызвала у нас съемка на светосильной оптике с действующим отверстием 1,4 без применения искусственного освещения. Я снял в тесном интерьере портреты при свете свечей. Подобный эффект невозможно было получить при искусственном освещении, так как его нельзя установить там, где находятся свечи. Не менее важной является передача живого мерцания горящих свечей, которое также невозможно имитировать искусственно. В кадре за счет эффекта естественного света сразу же возникло ощущение интимного пространства с мягким золотистым оттенком цвета на лицах. Андрей Тарковский, прослышав об этих пробах, заинтересовался их результатом. Не хочу сказать, что это моя заслуга: просто в 1975 году на всю киностудию "Мосфильм" у нас был единственный комплект такой оптики.

Чуть позже я узнал, что поразительных результатов в этой области добился в фильме Стенли Кубрика "Барри Линдон" оператор Джон Олкотт, удостоенный "Оскара" за эту работу. Он, кстати, постоянно пользовался "туманниками" (fog filter), а этот фильм снял с помощью "малоконтрастных" светофильтров (low contrast), которые предпочел "туманникам". Со временем я, как и многие операторы в мире, перешел на эти фильтры, конечно, не превращая их применение в универсальный прием. Все зависит от задачи, которую ставишь перед собой.

Уникальность метода Джона Олкотта состояла в том, что он использовал сверхсветосильную оптику (с относительным отверстием не 1,4, а 0,7) и уровень ключевого света 30-40 люкс, которые позволили ему снимать актерские сцены в интерьерах только при свечах, без применения искусственного освещения. Эта оптика была изготовлена для космических целей, и приспособить ее к камере было делом не простым. Мы таких возможностей не имели, но нам все же удалось на пленке чувствительностью 100 ASA и при светосильных объективах 1,4 снять общие планы натурных кадров в условиях "позднего режима", т. е. поздно вечером, когда уровень освещенности настолько низок, что его можно контролировать только визуально. Все эти кадры вошли в картину.

Итак, нам предстояло создать не просто деревню, а образ деревни на краю земли. Тайга – это космос. После бесконечных выборов натуры мы поняли,

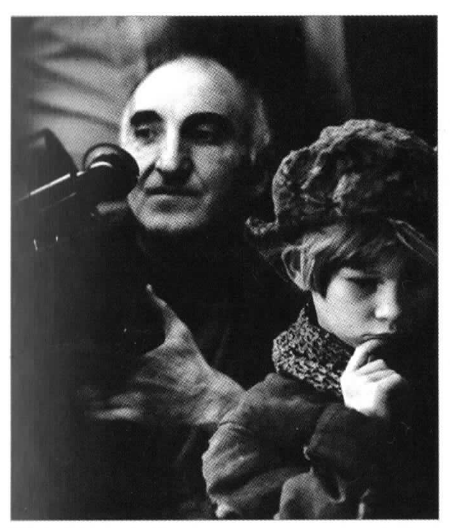




Кадры из фильма в формате 35 мм. Декорация "Деревня Елань" зимой

что идеальной деревни нигде не найдем, и решили строить Сибирь под Калинином*, где нашли чудом сохранившийся уголок девственной природы. Так был внесен очередной весомый вклад в кинематографическую географию. Актеры за полтора часа по шоссе добирались из Москвы до "сибирской деревни". Это было удобно, если учесть, что все они были заняты в театре или на других фильмах, а мы снимали эпопею, в которой неоднократно изменялись и повторялись времена года. "Деревня Елань" была нашим основным объектом. Огромная декорация на натуре – избы из мощных бревен, деревянные

**Сейчас г. Тверь.*


На съемках фильма

тротуары, старые резные ворота, привезенные из Перми, скотные дворы, лошади, коровы и все остальное, что можно увидеть в деревне.

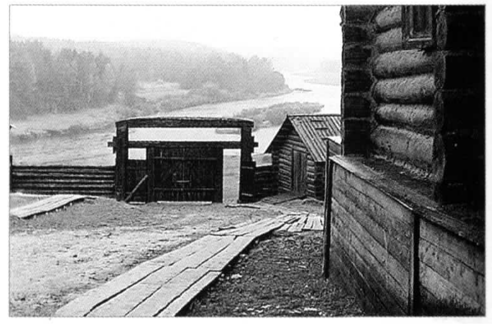
Но, как ни крути, Калинин не Сибирь – поэтому, отсняв актерские сцены, мы переехали в Томскую область, поближе к гигантским елям, подпирающим бездонное небо. Для съемок нам требовался размах сибирских просторов, эпическое дыхание. Там мы построили кладбище, воссоздали фрагменты деревни. Для монтажной связи с отснятым материалом захватили с собой резные ворота.

Художнику фильма Николаю Двигубскому, который уже работал с Кончаловским над картинами "Дворянское гнездо" и "Дядя Ваня", свободно владеющему изобразительной формой, удалось создать в нескольких комплексах декораций деревни (под Калининым, в Сибири, в павильоне "Мосфильма") единый образ далекого сибирского края с самобытным укладом патриархального мира.

Основная натурная декорация "Деревня Елань" снималась, если говорить о применении операторской техники, очень просто. Мы практически в работе не использовали ни передвижных электростанций, ни дуговой, никакой-либо другой мощной осветительной аппаратуры. Хотя, повторяю, средства были и на оптику, и на пленку, и, конечно же, на освещение.

При солнечной погоде мы применяли для подсветки теней белую или голубоватую отражательную ткань, растянутую на выдвижных дюралевых штангах. К этой ткани с другой стороны прикрепляли черный бархат, который хорошо "работал" в пасмурную погоду, когда однотонное рассеянное освещение было лишено контраста. Пасмурное небо – это не сплошное ровное "покрывало", через которое проникает безликий свет, а особая среда, находящаяся в постоянном движении и изменении. Здесь возникает множество нюансов, которые необходимо учитывать. Манипулируя плоскостью черного бархата, можно было создавать самые различные зональные затемнения без заметных границ, воздействуя тем самым на контраст





Кадры из фильма. Декорация "Деревня Елань" летом

освещения. Такой принцип работы позволял придавать этим затемнениям не искусственный "поставленный" характер, а неожиданный и случайный. Черный бархат – очень гибкий инструмент, его удобно устанавливать и перемещать, чтобы на панорамах он не оказывался в кадре. Интересные результаты он дает также, когда затеняет перед камерой первоплановые фигуры и предметы. Эта "бархатная система", поглощая излишний рассеянный свет, создает более четкое объемное изображение. При съемке в лесу, в пасмурную погоду, трудно добиться в кадре градаций черного цвета – всегда мешает воздушная среда, которая превращает темное в серое. Располагая

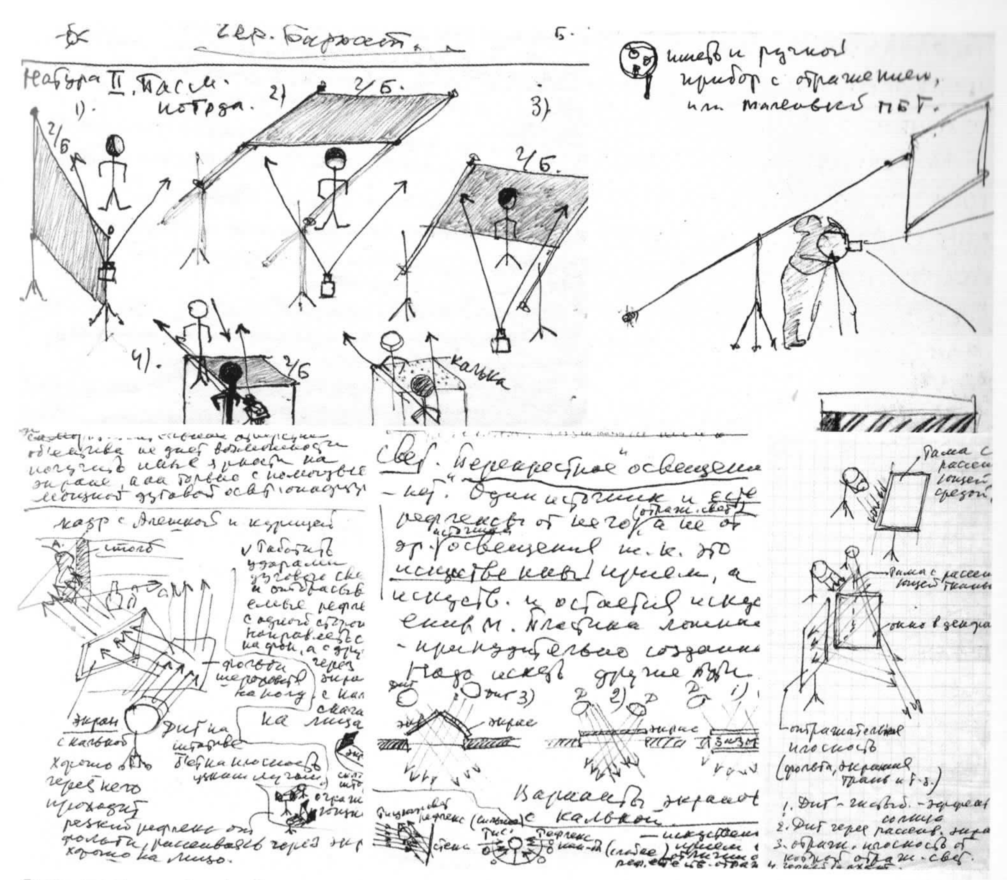
бархат на общем плане за деревьями на разных расстояниях, можно получить богатую палитру черного цвета, благодаря чему реальное пространство начинает соседствовать с мистическим.

Но искусственное освещение все же было необходимо. Оно состояло из трех ламп-фар, применяемых при посадке самолета, и аккумуляторов к ним. Однако из-за очень резкого режущего света, рассчитанного на большое расстояние, их нельзя было использовать для актерских сцен. Нас спасли легкие рассеивающие японские линзы большего диаметра, которые мы сами приспособили к этим осветительным приборам. Летом все это "богатство" мы возили на обычном газике, а зимой – на санях. Исключением стал лишь один ясный морозный день. Предстоял большой сложный по мизансцене эпизод, в котором участвовало много актеров. Погода выдалась солнечная, небо было чистое, голубое. Зимнее солнце всегда находится под таким углом, что оно как нельзя лучше освещает лица актеров. Пока мы снимали, поднялся ветер, солнце исчезло, и никакой черный бархат, никакие лампы-фары не могли бы помочь продолжить съемку недоснятой сцены с яркими бликами. Я рискнул использовать "припрятанный" лихтваген* и дуговой свет, который вооружил оранжевыми фильтрами, чтобы подогнать цветовую тональность под исчезнувшие лучи зимнего солнца. Мы сумели доснять этот сложный эпизод до конца на средних и крупных планах. На экране все оказалось в порядке, без заметных швов.

Когда я работал на натуре с лампами-фарами, вспомнил, что во время съемки можно свободно следовать за актером с небольшим источником света. Опытный осветитель легко удерживает в одной руке осветительный прибор, в другой – легкий диффузный экран, который при изменении расстояния от источника света способен влиять на характер освещения в широком диапазоне – от направленного до рассеянного. Я успешно использовал такой метод, как на натуре, так и в павильоне, благодаря замечательному мастеру по свету Виктору Михайлову, который раньше постоянно работал с Урусевским. Виктор, словно фокусник, проделывал невероятные перемещения на съемочной площадке.

Эта система становится наиболее эффективной, когда актер в движении оказывается в сложных ракурсах по отношению к камере. Тогда необходимо на ходу подправлять освещение этим гибким, мобильным способом, создавая более выразительный световой рисунок. Источник не должен се-

---
**Лихтваген – передвижная электростанция мощностью 100 кВт.*

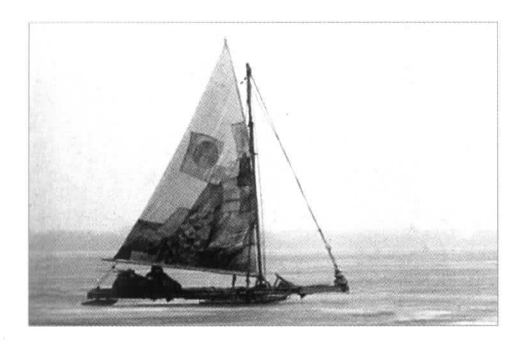


Операторские разработки систем освещения и приемов съемки

бя обнаруживать, он должен растворяться в общем потоке атмосферного освещения. Я думаю, что этот весьма эффективный вспомогательный прием имеет большое будущее, особенно для тех операторов, которые не боятся вводить в свою работу элементы хроникальности и импровизации.

В фильме широко использовалась ручная камера. Съемка с рук – как живое дыхание – требует отдохнувших мышц, расслабленности, свободы. Никаких зажимов, никаких мышечных нагрузок перед съемкой. Не зря йоги учат: "Освободи мускул, сила в покое". Многое возникает из подсознания – оно интуитивно подключает опыт оператора, и он автоматически делает ряд сложных движений.

Иногда в работе ручной камерой приходится принимать чуть ли не акробатические позы. В начале фильма беглый каторжник Родион катает на







Кадры эпизода с ветроходом

ветроходе девицу, с которой познакомился в доме Устюжаниных. Снимать этот кадр, признаюсь, было и страшно, и радостно: я стою на небольшом самодельном паруснике на одной ноге, рукой удерживаю прилаженную к плечу камеру, а другой держусь за мачту, чтобы не упасть на крутых поворотах. Такое ощущение, как будто кто-то стоит за моей спиной и направляет меня. С нижнего ракурса, через Родиона и девицу, вижу бегущую нам навстречу группу персонажей. Мы несемся на бешеной скорости, в голове мелькает, что мне нравится мягкое монохромное освещение, которое делает кадр, находящиеся в нем ветроход и костюмы актеров как бы бесцветными. Быстрое движение создает изменение контраста изображения: ветроход то сливается со средой, то вдруг выделяется своей графической силуэтностью. По мере приближения догоняющих нас актеров в живописных зимних одеждах цвет постепенно начинает все заметнее проявляться на нейтральном фоне ледяного поля. Эти приглушенные пастельные тона в атмосфере мягкого света точно отвечали цветовому замыслу фильма, создавая ощущение загадочности, незаконченности.

Этот принцип максимальной монохромности световой и цветовой среды сохранился в начальных сериях фильма. Прошлое представлялось окутанным дымкой времени. В процессе происходящих событий эта пелена начинает незаметно уходить. Изображение очищается, становится более ощутимым, реалистичным.

В самом крупном мосфильмовском павильоне площадью 1650 квадратных метров был построен сложнейший декорационный комплекс деревни Елань, о съемках которого я хотел бы рассказать особо.

Декорации натуры и интерьеров представляли собой всю деревню. Особая сложность заключалась в имитации различных состояний натурного освещения. Здесь, как и прежде, наиболее рациональным и логичным способом оказалось применение специальных рассеивающих материалов перед осветительными приборами, но уже в других масштабах. Надо было только придумать, каким образом осветить всю эту махину. Утешало то, что моя система освещения как раз и требовала свободного пространства, так что теперь от меня зависело, как создать этими средствами атмосферу реальности.

И в этот раз пригодился опыт старых мастеров немого кино, которые затягивали потолки остекленных павильонов тканью, чтобы рассеять солнечный свет. Такой способ дает возможность создавать на объектах съемки мягкую бестеневую световую среду. В нашем случае надо было работать большими, широкими мазками света. Но вместе с тем следовало учитывать, что, увлекаясь бесформенностью рассеянного освещения, можно потерять саму идею выразительности светового рисунка.

Приняли решение разбить всю декорацию на квадраты (10x10 м), то есть на сотки, у которых были свои осветительные леса и свой экран из специального рассеивающего материала. Верхний свет шел от осветительных приборов – "Рингов" (15 киловатт каждый, шесть ламп по 2,5 киловатта), подвешенных над диффузными экранами.

У каждой рассеивающей плоскости 10x10 метров можно было по углам легко отодвигать трехметровые участки с помощью специальных люверсов со шнурами, чтобы частично использовать идущий с лесов и направленный свет. Итак, соединив все большие квадраты-сотки с рассеивателями в единую, цельную систему, я получил огромную искусственную "небесную сферу", насыщенную воздухом и светом, то есть как раз ту живую пространственную среду, которая помогла создать натуру в павильоне. Освещение стало более объемным и пластичным, с богатыми тональными переходами и нюансами.

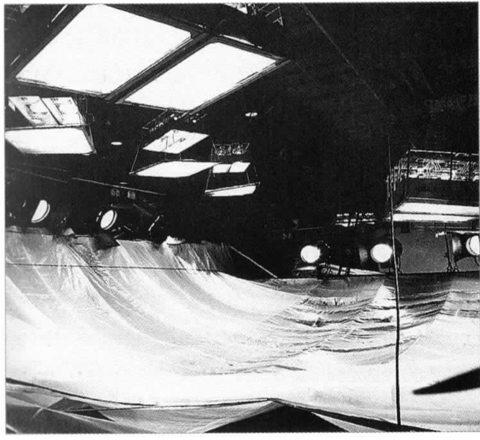
Управляя со специального пульта каждым светящимся квадратом отдельно, я мог без проблем воспроизводить самые различные эффекты рассеянного освещения без заметных стыков на границах между квадратами. Иными словами, можно было "рисовать" среду не светом, а самим воздухом.

Павильон – декорация деревни Елань

Ринги
экран (калька на бязи)
леса

Принцип освещ...
1. Ринги с 7,5 кW (9 лампами через экранчики светили на большой батистовый экран. Ринги регулировались по высоте с колосников в зависимости от того насколько необходимо было увеличивать яркость (фон деревни через окна интерьера изб и т.д.).



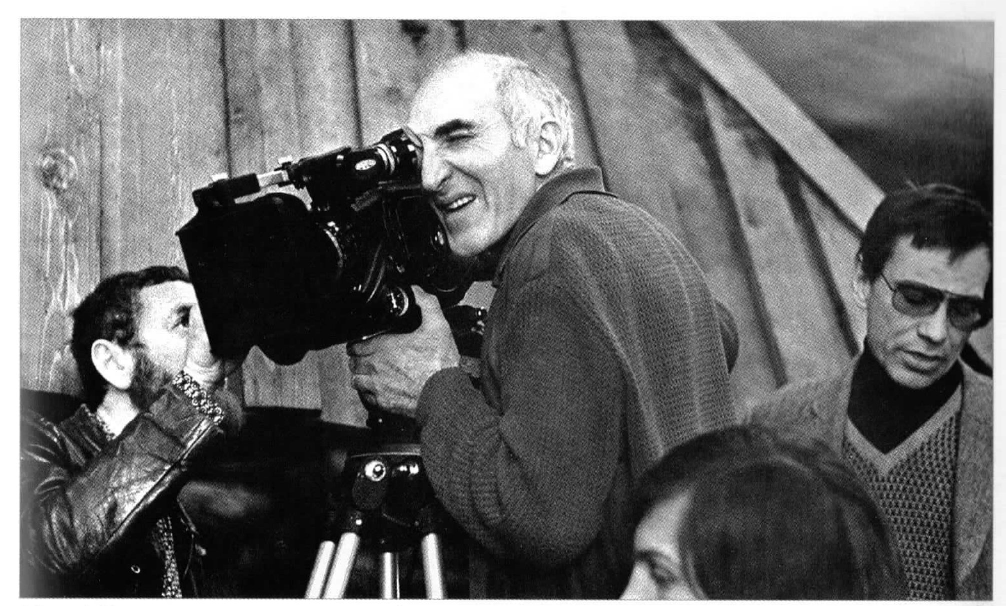


Система освещения декорации деревни в павильоне

Для изменения контраста освещения использовались "Ринги", которые управлялись с колосников. По мере удаления от больших рассеивающих экранов или приближения к ним "Ринги" оказывали заметное влияние на контраст изображения. Для этой же цели при съемке отдельных сцен применялся черный бархат.

Сильные световые "удары" расположенных на лесах дуговых приборов ("метровых" и дигов) с оранжевыми фильтрами, попадая в насыщенную светом и воздухом атмосферу, воссоздавали теплые естественные лучи утреннего или вечернего солнца со всевозможными бликами и рефлексами. Светосильная оптика (1,4) давала возможность сгруппировать вместе эти мощные приборы и, направив их на светлый фон павильонного неба, получить настолько интенсивный поток отраженного света, что его можно было принять за основной рисунок.

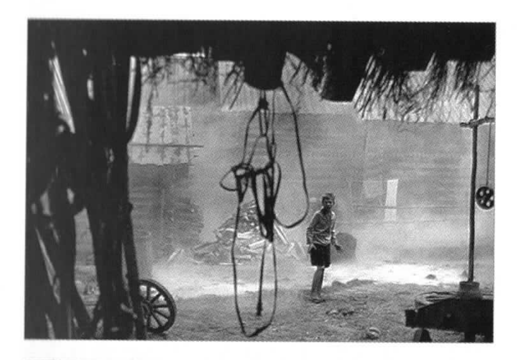
Подобным образом снимался один из общих планов деревни в павильоне. Раннее летнее утро, силуэты изб на фоне светлого, пепельного неба. На первом плане – двор. Мягкий, разливающийся свет еще невзошедшего солнца едва просвечивает длинные крестьянские девичьи рубахи, кто-то облива-



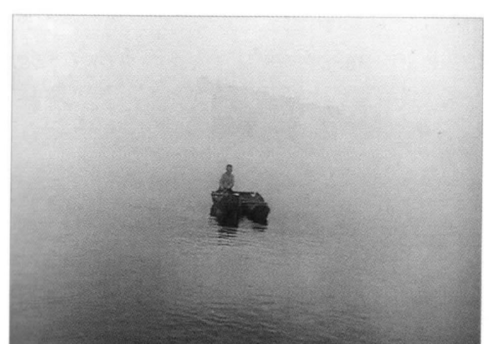
Мы с А. Кончаловским на съемках фильма в декорации "Деревня Елань"

ется водой из кадки, вода серебрится на темном фоне больших бревенчатых домов. На деревянном столе разделывают огромную рыбину. Рядом домашний скот – коровы, лошади, козы. Излишнюю яркость в верхней части кадра я погасил нейтрально-серым оттененным светофильтром. Передать реальную среду предрассветной натуры удалось благодаря наблюдениям, постижению тайн и загадок живой природы. Она питала мое воображение и фантазию. Я учился у нее особой гармонии, разнообразию световых и цветовых эффектов, пространственным соотношениям и многому другому. Мне очень жаль, что при монтаже этот кадр не вошел в картину – он получился слишком лиричным и выбивался из общего настроения эпизода.

Суммарная мощность перечисленных источников света составляла 1500 киловатт на всю декорацию деревни. Когда была установлена вся осветительная аппаратура (пока без больших рассеивающих квадратов), в павильоне появился главный инженер "Мосфильма" Борис Коноплев, всегда нам помогавший. Опытным взглядом он окинул целую "армию" осветительных приборов, и в его глазах я прочел недоуменное беспокойство: ведь если включить весь этот свет, получится невообразимая "мешанина", в которой ни один режиссер не сможет работать. К тому же через двадцать минут каждый из дуговых приборов нужно отворачивать, чтобы поменять сгоревшие угли.



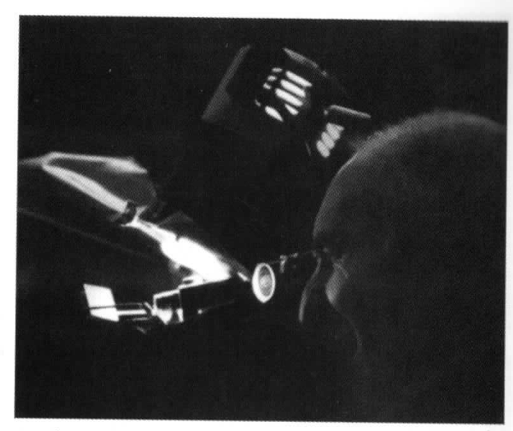




Кадры из фильма. Сцена встречи Алешки и Спиридона в декорации "Деревня Елань". Внизу натурный план из этой же сцены

Я занимался техническими пробами, чтобы еще раз убедиться в правильности характера освещения, степени контраста, применения фильтров, когда в павильон зашел японский оператор Асакадзу Накаи, который в то время снимал с Куросавой фильм "Дерсу Узала". Он внимательно наблюдал за моей работой и, когда наши взгляды встречались, кивал. Я понял, что освещение ему нравилось. Затем через переводчика он деликатно предложил обратить внимание на растения: они должны были слегка шевелиться для создания эффекта легкого ветерка. Я попросил включить десяток вентиляторов (на жаргоне они называются "подхалимами", так как поворачиваются в разные стороны), и Накаи, удовлетворенный, простился с нами.

В этой декорации я столкнулся еще с одной проблемой: дома и подсобные деревенские постройки были расположены вплотную к стенам павильона, которые со всех сторон были окружены "натурными фонами" и выкрашены в белесый цвет неба. На панорамах во время съемки иногда приходилось захватывать часть декорации, где было явно видно, что последние дома "прилеплены" к фону. Нужно было как-то ухитриться незаметно "проскочить" мимо этого злополучного места. Я взял небольшое прямоугольное зеркальце и укрепил его над компендиумом камеры с таким расчетом, чтобы с помощью отраженного света (небольшой приборчик на камере светил прямо в зеркальце) можно было засвечивать верхнюю часть


Рабочий момент. Съемка с системой засветки на камере

фильтра-туманника, установленного перед объективом. Степень засветки и место уточнялись визуально через лупу камеры. При панорамировании в момент прохода актера мимо "опасной" зоны декорации, на реостате незаметно вводилась зеркальная засветка – "флю", имитирующая отсвет яркого неба, затем так же незаметно реостат сводил этот эффект на нет. Так у меня возникла идея зональной засветки негатива, которая со временем превратилась в удобную профессиональную систему.

Мы помнили безошибочное решение Карла Теодора Дрейера в фильме "Страсти Жанны Д'Арк". Ему была важна среда, обстановка действия. Были построены обширные декорации, но, тем не менее, в кадре мы видим, в основном, средние и крупные планы артистов на фоне лишь некоторых фрагментов строений. Большой комплекс декораций давал возможность авторам пользоваться длиннофокусными объективами, на основе которых строилась вся пластика изображения. У нас была совершенно другая задача, но великий фильм Дрейера напомнил о бесконечных возможностях выразительности изображения.

В работе мы старались ограничить себя в съемках общих планов натурной части декораций. Создавать в павильоне ощущение естественной натуры невероятно сложно и получается далеко не всегда.

Приведу один из примеров того, как нам это удалось. В павильонной деревне нам нужно было доснять один кадр: на первом плане перед актером – лужа на настоящей глинистой почве. Смотрим отснятый материал – что-то не то. Пересняли – кадр по-прежнему мертв. Оказалось, в луже не было отражения неба. Его мы быстро создали с помощью световой, воздушной среды, которая не только отразилась в злосчастной луже, но и идеально состыковалась с материалом, снятым на натуре.

Не меньшей проблемой была теснота внутри декорации. Мы намеренно ограничивали рабочее пространство четырьмя стенами, прекрасно понимая причины вынужденной тесноты: необходимо было выстроить весь ком-




Кадры из фильма. Декорация "Изба Соломиных". Н. Андрейченко в роли Насти Соломиной

плекс деревни, максимально приблизив его к реальным условиям. "Самой большой опасностью для художника является возможность оказаться в комфортабельном положении; в таком случае он должен искать и найти точку максимального неудобства" (Орсон Уэллс). Все эти ограничения во многом затрудняли работу с освещением, движением камеры и выбором мизансцен. Но, с другой стороны, это мобилизовывало воображение, заставляло искать более гибкие, естественные решения. В результате тесные декорации обернулись выигрышем – мы приспособились к трудностям, актеры почувствовали себя свободнее.

Мы всегда старались давать актерам полную свободу действий. Уже на "Романсе..." исключили из практики всякого рода отметки и поправки. Меня всегда поражал высокий профессионализм актеров, с которыми мне доводилось работать на "Мосфильме", – Иннокентия Смоктуновского, Михаила Ульянова, Евгения Евстигнеева, Алексея Баталова, Людмилы Гурченко, Никиты Михалкова и других. Михалков в "Сибириаде" даже на самых сложных панорамах всегда оказывался в нужном месте, точно вписываясь в кадр. Этому невозможно научиться – чувство кадра у актера должно быть врожденным и лишь развиваться с опытом.

Используя свою систему освещения, я старался свести до минимума количество осветительных приборов внутри декорации, а где было возможно, вообще их убирал, за исключением съемок средних и крупных планов. Эффекты солнечного света (световые пятна, блики, рефлексы) я создавал, главным образом, с помощью мощных дуговых приборов.

Основное освещение проникало в павильон через многочисленные проемы, которые увязывали интерьеры с "натурой". Варьируя размеры рассеивающих светящихся плоскостей, меняя расстояние между ними и



Кадры из разных эпизодов фильма


Л. Гурченко и Н. Михалков

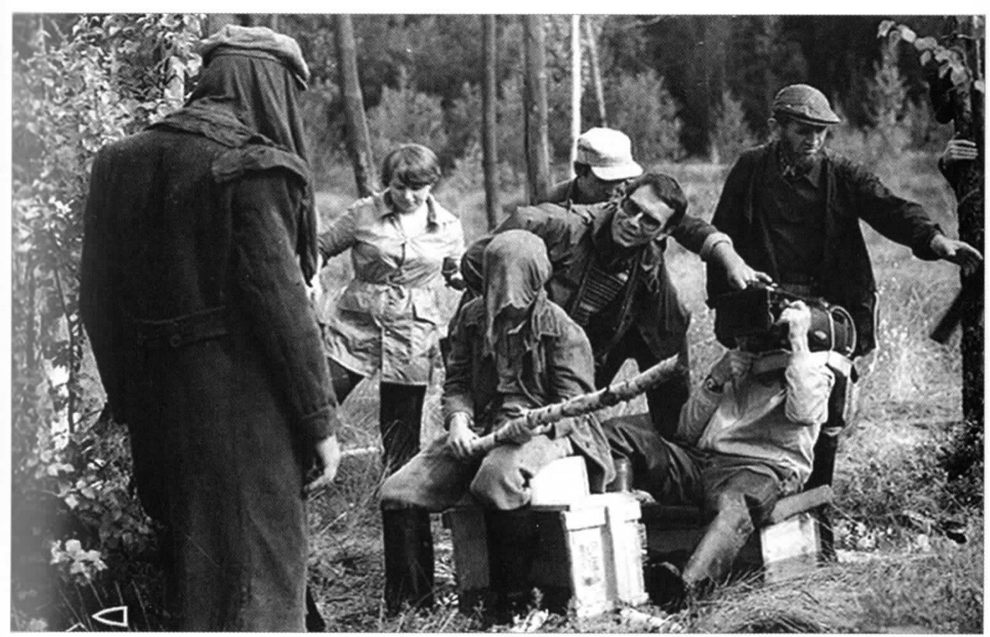
источниками света, можно в широком диапазоне видоизменять характер освещения и его контраст. При такой системе достаточно прорабатываются тени, что во многом облегчает работу в декорациях. Применение же дополнительного заполняющего света сводится к минимуму.

Самая сложная задача в работе со светом – создание пластического образа персонажа, его портретной характеристики, среды, в которой он действует. Надо уметь "заглянуть" в психологию актера, докопаться до "внутреннего света". Очень важно при установке освещения сохранить выразительность глаз актера, в них не должно быть бликов от осветительных приборов. В этом случае хорошо работают светящиеся рассеивающие плоскости экранов, создающие ощущение отражения естественного реального пространства.

Кончаловский особое внимание уделял композиции и характеру освещения каждого эпизода. Во время съемки одной сцены на натуре я попросил убрать снег из-под ног актера, чтобы он не казался слишком высоким рядом с другими актерами. Вдруг слышу возглас Кончаловского: "Кватроченто*! Мне не нужна гармония!". И он был прав: по старой привычке меня тянуло к законченности композиции, хотя к тому времени я уже "пустился во все тяжкие" и стал нарушать этот порядок настолько, насколько позволяла ситуация и подсказывали опыт и интуиция. Надо учитывать, что современный кинематограф уже далеко ушел от академических правил, основанных на пропорциях, скажем, "египетского треугольника" или "золотого сечения". Эти правила необходимо знать, помнить и применять, если того требует драматургия, если же не требует – смело отходить от них.

Эффект естественного освещения всегда тесно связан с актерской мизансценой. Сама "архитектурная логика" декорации с оконными и дверными проемами, структура пространства диктуют определенную логику выбо-

** Кватроченто – итальянское наименование XV века. Особый период в итальянской литературе и искусстве, отмеченный расцветом культуры Раннего Возрождения*



Рабочий момент съемки

ра характера освещения. Но это не означает, что из всех окон и дверей должен обязательно литься естественный свет. За основу берется только идея, а дальше все в кадре перераспределяется согласно образному решению.

Кончаловский часто повторял мне: "Поставь свет, а я разведу под него мизансцену". Не каждый режиссер осмелится такое сказать. У меня были случаи, когда режиссеры разводили мизансцены по темным закоулкам декорации, в то время как оконные и дверные проемы оставались неиспользованными. Кончаловский не находился постоянно у глазка камеры, давал мне возможность самому заниматься композицией, движением камеры и многим другим. Он считал, что "от взаимодействия разных индивидуальностей получается какой-то ток, искра, фильм обретает иное дыхание и измерение". Вместе с тем в работе он был достаточно замкнут, сложные решения держал про себя. Мы – он, Двигубский и я – работали молча, каждый делал свое дело.

Сегодня принято контролировать съемку по монитору. Однако Кшиштоф Кесьлевский говорил, что режиссер "не должен в него смотреть, – это все равно что повернуться спиной к актерам... В тот момент, когда они понимают, что вы работаете с монитором, а не с ними, – вы их потеряли".


Кадр из эпизода "Арест Спиридона"

Во время работы на картинах часто возникают неожиданные обстоятельства, когда приходится принимать решения прямо на месте. Приведу один пример. Эпизод "Арест Спиридона". Съемка с верхней точки. Река. Силуэты высоких елей грубо вырисовываются на белесом небе. Вода в реке – темное аморфное пятно. Кругом мертво и уныло. Нужно снимать: конец дня. Необходимо создать в кадре какое-то настроение, смещение, движение – не знаю что, но без этого нельзя. Неожиданно мелькнула идея использовать большое чистое оптическое стекло, на котором по горизонтали мелкими штрихами процарапана алмазом узкая полоска "среды". Такую среду я обычно подгоняю к линии стыка темных силуэтов (деревьев, крыш домов и прочее) со светлым небом. Но на этот раз мне удалось наложением этого "выгравированного" на стекле участка смягчить контраст на грани между верхними очертаниями темных елей и неба, получив эффект воздушной дымки. Для передачи того состояния природы, о котором я говорил выше, этого оказалось недостаточно. Тогда я взял прозрачную целлофановую пленку с сигаретной пачки, вырезал несколько полосок разных конфигураций и, распределив их слоями, незаметно прикрепил на то же оптическое стекло. Затем, совместив по кадру эту "среду" с водной поверхностью реки, получил эффект тумана, естественно и органично вписавшегося в общий план пространства пейзажа. Получился стелящийся туман, вытянувшийся по горизонтали над рекой. Вот это как раз и было тем состоянием природы, которое не так просто "выловить". Как у Льва Толстого: "Дымка тумана местами была порвана". Для меня этот результат имел



Рабочий момент съемки

особое значение при дальнейших опытах, которые привели меня к более гибкой и многозначной системе зонального изменения пространственной среды в кадре.

В другом случае, в отличие от предыдущего эпизода, решение пришлось принимать мгновенно, без подготовки и обдумывания. В одном из кадров сцены "Переход через Сиваш" на панораме Алексей должен был тащить в грязи на плащ-палатке раненного Соломина через все поле. Сложность съемки заключалась в том, что в кадре было организовано огромное количество взрывов. Начинаем снимать, все идет хорошо, эффектно, взрывы из глубины кадра постепенно добираются до нас, разбрасывая мокрую землю во все стороны, покрывая всех и вся. Вдруг в самом конце дубля я вижу, как небольшой комок грязи попадает в правый верхний угол кадра темной кляксой, прилепившись к фильтру-туманнику. Я многое отдал бы, чтобы узнать, сколько операций проделал мой мозг в ту секунду,



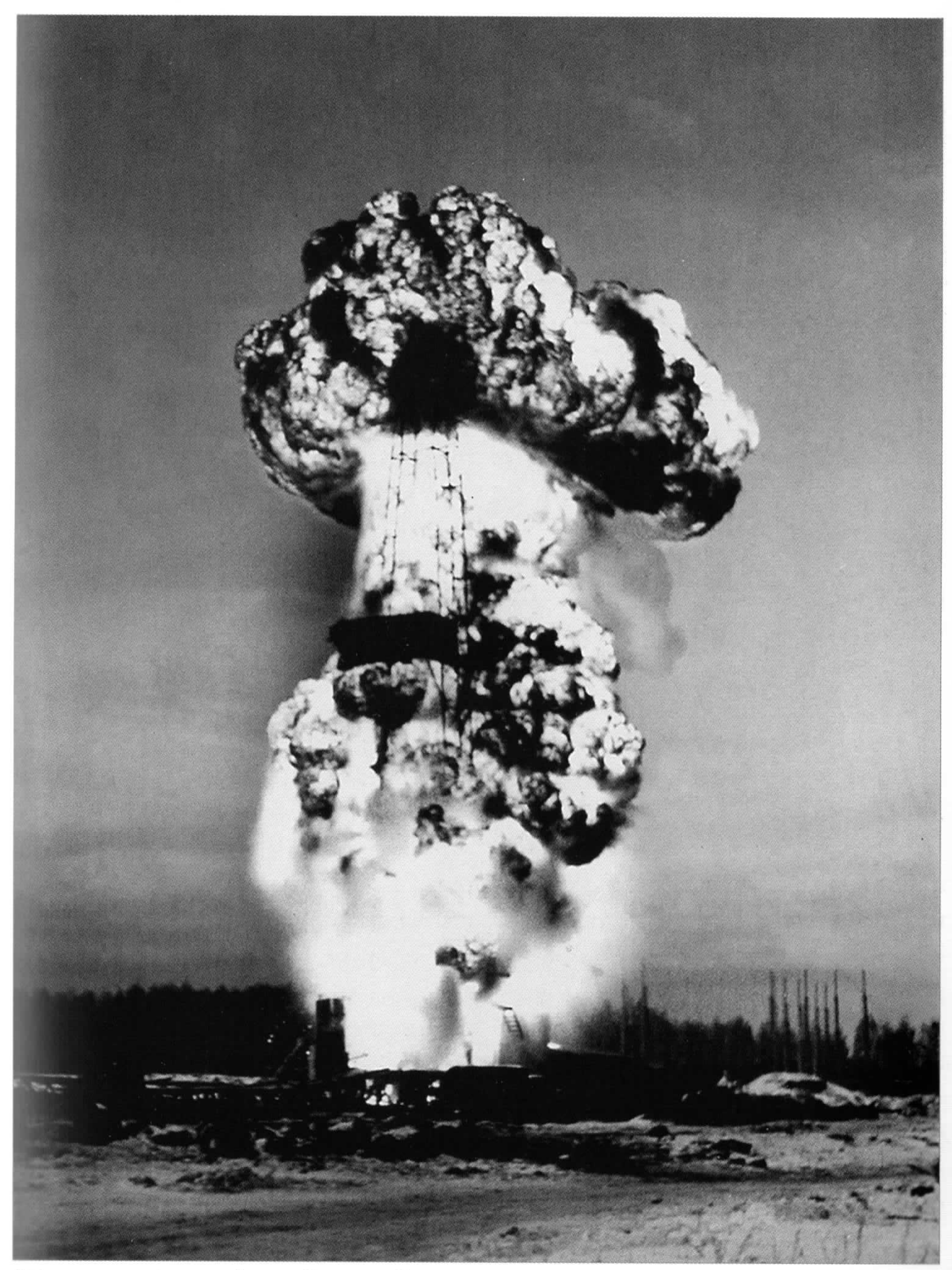


Кадры из эпизода "Переход через Сиваш"

когда рука, повинуясь приказу подсознания, мгновенно вытащила фильтр вместе с оправой, и я доснял сцену до конца. Я понимал, что просить повторить этот кадр было бы преступлением. Вряд ли можно было снова так четко организовать взрывы, да и актеры играли великолепно. В голове мелькнуло: "Надо рисковать. Ну кто потом (кроме внимательного глаза оператора) поймет, что это так быстро появилось и исчезло в кадре, – никто ведь не разберет, что это была оправа для фильтра..." На экране получилось даже интересно.

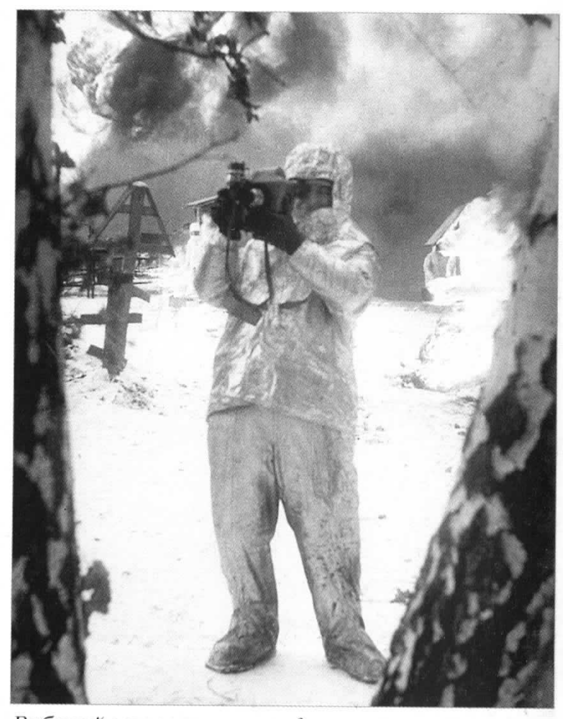
Особые сложности вызвала съемка на натуре сцены пожара на нефтяной скважине. Дирекция "Мосфильма" предлагала нам снять эти кадры общими планами методом комбинированных съемок на макетах и с дорисовками, но Кончаловский в таком случае был готов вообще отказаться от фильма и в результате настоял на своем. В Татарии, в районе Альметьевска, нам выделили для работы специальный нефтяной полигон с громадной вышкой. Недалеко от нее мы построили кладбище. На съемку пожара вышки отводилось мало времени – до наступления темноты. Это была одна из самых дорогостоящих съемок, и ответственность на нас лежала огромная. Снимали тремя камерами. Пиротехники не пожалели взрывчатки, грянул страшный взрыв, апокалиптическое пламя охватило всю вышку, которая почти сразу начала падать прямо на нас. Вышка была огромной, потому падала очень долго и, наконец, при падении с грохотом развалилась на отдельные части.

При съемке необходимо было создать впечатляющий образ огненного ада, который манит, притягивает и в то же время пугает. Находясь под магни-



Взрыв и пожар на нефтяной вышке. Режимная съемка

Кадры из фильма: падение нефтяной вышки во время пожара


Рабочий момент съемки фильма

тизмом этого зрелища, поневоле втягиваешься в его сумасшедшую игру, и страх исчезает. Увлекаясь, ты хочешь господствовать над огнем, распоряжаться им, но это невозможно – стихия побеждает, сметая все на своем пути.

Одна из трех камер была установлена на общем плане: в кадре вышка должна была упасть на актера. Этот кадр пришлось снимать методом комбинированных съемок. Остальные две камеры были одновременно нацелены на съемку взрыва и падение вышки. Нефть разгорелась не на шутку, воздух был сильно загазован – достаточно было чиркнуть спичкой, чтобы все вокруг взлетело на воздух. Кино, конечно, штука красивая, но иногда бывает слишком опасной. Не случайно на площадке дежурила целая армия пожарных во главе с генералом. За некоторыми кадрами пришлось "охотиться" в специальных противопожарных костюмах, прямо в огне. К сожалению, мне не удалось спасти одну из старых ручных камер "Аймо" с механическим заводом и 15-метровым зарядом пленки: все исчезло в разбушевавшемся пламени.

Нефтяные пожары длятся долго, так что на следующий день мы снимали, как бульдозеры сносят горящие могилы.

Вот одна из финальных сцен на кладбище. Казалось бы, реальные действия людей при неожиданном появлении ушедших из жизни персонажей – героев предыдущих серий фильма – должны были превратиться в условно-фантастическое зрелище. В кинематографе глубоко заложен сюрреалистический дух, когда реальность переходит в сверхреальность. Но мы не пошли по этому пути, все решили просто – сняли персонажей из прошлой жизни в документальной манере. Мы даже не разводили мизансцены, сни-





Кадры из эпизода на кладбище. Вверху в центре – актер Игорь Охлупин в роли Филиппа Соломина

мали ручной камерой импровизированные кадры водоворота рук, лиц, через мелькающую фигуру Насти в легком платье с букетом полевых цветов на белом фоне заснеженного кладбища. Естественное пасмурное освещение способствовало созданию убедительной светоцветовой атмосферы. Вместо осветительных приборов мы использовали горящие желтым пламенем пиротехнические факелы. Их держали на высоких стойках в нескольких метрах от диффузных экранов, имитируя отсветы дальнего пожара. Таким образом, мы избавились от привычного размахивания перед прожек-




Кадры из эпизода на кладбище. Слева в центре актер Виталий Соломин в роли Николая Устюжанина

торами всевозможными предметами, тени от которых создают иллюзию мелькания пламени, добились эффекта единого светового и цветового пространства.

Каждая серия фильма "Сибириада" завершается черно-белой документальной хроникой (события Октябрьской революции, гражданской и Отечественной войн). Хроникальный материал был виртуозно подобран и смонтирован Артуром Пелешьяном. Несмотря на малый метраж, каждый ролик носит настолько законченный характер, что приобретает самостоятельное значение. Кроме того, некоторые игровые сцены были сняты на черно-белой пленке (болота Чертовой Гривы, где потом возникает пожар от выбросов нефти и газа).

По ходу съемок никто особенно не вмешивался в нашу работу. Она обсуждалась только на внутристудийных просмотрах. На картине были созданы исключительные условия для работы: внутренняя тишина, идеальный порядок, безупречная работа администрации и всей группы.

Итак, на "Сибириаде" был сделан еще один шаг вперед – более уверенный и очень важный для моих операторских дел.

Снова в Грузии

За два дня до окончания съемок "Сибириады" я получил сообщение о серьезной болезни матери и после последней команды "Стоп!" незамедлительно вылетел в Тбилиси. Болезнь оказалась запущенной, мне пришлось устраивать маму в онкологический центр в Москве. Врачи были уверены, что жить ей осталось недолго, но забота и любовь сына и невестки продлили жизнь безнадежно больного человека на несколько лет. После первого года лечения маме стало лучше, и она попросилась домой, в привычную обстановку. Оставить ее одну я не мог.

Стало ясно, что я должен работать в Тбилиси. Руководство ВГИКа предложило мне преподавать молодым работникам киностудии "Грузия-фильм" и грузинского телевидения, которые могли бы готовить "свои кадры" на заочном отделении операторского факультета.

Мне пришлось заново вернуться к изобразительной культуре грузинской операторской школы, традиции которой формировались с первых дней появления кино в Грузии.

Мы работали по программе ВГИКа, но как только я столкнулся с преподаванием и посмотрел на это с точки зрения времени и моего опыта, понял, насколько учебная программа была далека от реальности! То, чему я должен был обучать своих студентов по устаревшей программе, никак не соответствовало современным проблемам и требованиям кинопроизводства, говорить же о будущем вообще не имело смысла.

В то время вгиковская система подготовки операторов продолжала упорно придерживаться традиционных, консервативных установок. Периодическое ретуширование программы обучения мало что давало. Нужно было в корне менять ситуацию: сохраняя основную часть старых преподавателей, активно привлекать молодых талантливых специалистов, успешно работавших в кинематографе. Необходимы были новые идеи и новое понимание операторского искусства, связанное не только с передовой техни-

кой, но и с современным мышлением. Следовало искать неизведанные пути, наконец, не боятся рисковать.

Я старался воспитывать в студентах творческое начало. Они должны были мыслить не столько настоящим, сколько будущим, которое и для меня было неизвестной величиной в "уравнении развития кинематографа". Решать это уравнение предстояло им, я же должен был пристрастить их к методу решения. Так, через много лет я с благодарностью вспомнил Б. И. Волчека, который практически в таких же условиях сумел развить в нас профессиональное мышление.

Процесс обучения длится долго, за это время в окружающем мире происходит много перемен, которые нельзя упускать из поля зрения. Иначе мы будем готовить студентов к прошлому. К началу моего преподавания многое изменилось. Прежде всего, другой стала режиссура. Другими стали и студенты: "мертвые" понятия их уже не интересовали. Я понимал, что просмотры для них – не развлечение, они торопились узнать как можно больше, в том числе и в плане новых технических достижений. Необходимо было прощупать каждого – его возможности, интеллект, культуру. Не менее важным было индивидуально "поставить голос" будущему "певцу", сделать из него солиста, а не участника хора. Я предоставил студентам самостоятельность, поощрял индивидуальный поиск в учебе и в практической работе на студии, старался не ограничивать их определенными рамками, оставлять свободное пространство для развития. Особое внимание уделял индивидуальному подходу, семинарам, обсуждению учебных работ, фильмов разных школ и направлений. Важно было подвести их к главному – к нешаблонному пространственному мышлению, к пониманию того, что мастерство требует терпения, навыка, системы знаний. Мастерская превратилась в лабораторию, в которой каждая новая идея имела право на осуществление.

Я вложил всю душу и накопленные знания в создание операторской мастерской при кафедре кинорежиссуры грузинского Театрального института, которая уже много лет успешно готовит кадры для грузинского кино и телевидения.

Познакомившись с принципами обучения в наиболее известных киношколах Европы и Америки и используя собственный операторский опыт на наших и европейских студиях, я взял на себя ответственность за подготовку национальных кадров для грузинского кинематографа. Из всех зарубеж-

ных школ предпочел венгерскую операторскую в Будапеште, которой в то время руководил кинооператор Дьердь Иллеш. Он воспитал замечательных мастеров – Ласло Ковача, Вильмоса Жигмонда, Лайоша Колтаи (работающих в Голливуде), Рогаи, Кянде, Жомбоя и других, которые остались в Венгрии. По программе Иллеша студенты, операторы и режиссеры первые четыре семестра обучались вместе, потом каждый делал экзаменационный фильм (ставил и снимал). Затем – разделение: операторы только снимали, режиссеры только ставили. Программа была составлена с таким прицелом, чтобы оператор мог стать соавтором, хорошо разбирался в драматургии и режиссерской профессии. Это вполне совпадало с моими взглядами.

В своей новой мастерской мне пришлось расширить программу и ввести обязательное обучение рисунку. Оператор должен мыслить графически, уметь выражать линиями свой замысел. Считаю, что рисунок вообще необходим в обучении каждого человека, а для будущего оператора в особенности. Не случайно в японских школах рисунку уделяется чуть ли не самая большая часть учебного времени: когда человек рисует, он совершенно по-иному учится видеть и понимать мир, структуру и суть окружающих предметов.

По свидетельству Владимира Нильсена, "кинематографический метод "вырезания" кадра применяется в качестве первого этапа обучения рисованию в японских школах. Из общего пейзажа ученики "вырезают" отдельные прямоугольники, круги и квадраты, выделяя заданную деталь и создавая таким путем свою композицию. Очевидно, первичное значение обреза изображения в общем процессе композиции здесь правильно понято и возведено в метод обучения".

Одно из существенных измерений произведения искусства – форма. Поэтому с самого же начала было необходимо обучить студентов "грамматике формообразования".

Постоянные просмотры, практические занятия, семинары, встречи с мастерами кино – сценаристами, режиссерами, операторами, актерами – все это, безусловно, оживляло и обогащало учебный процесс. Характер этой школы во многом определяла сама природа, окружающая среда, воздух, ритм жизни. Дирекции института и киностудии создали нам прекрасные условия для учебы и работы. Будущие режиссеры и операторы делали вместе учебные и дипломные фильмы в специально отведенном для нас павильоне. В нашем распоряжении были профессиональная аппаратура и

35-миллиметровая пленка, все цеха, задействованные в кинопроизводстве. Студенты знали, что они будут работать на этой студии. И студия была в них заинтересована. Создание школы во многом зависит и от таланта общения с учениками, умения максимально приблизиться к ним, увидеть в них лучшее . Мастер не существует без обратной связи, без получения свежей информации от своих учеников.

Я старался воспитывать студентов, прививая им ценности знания и культуры. Убеждал их делать заметки при изучении учебных предметов и особенно во время чтения, чтобы потом можно было с легкостью восстановить в памяти не только содержание книги, но и мысли, возникшие при чтении.

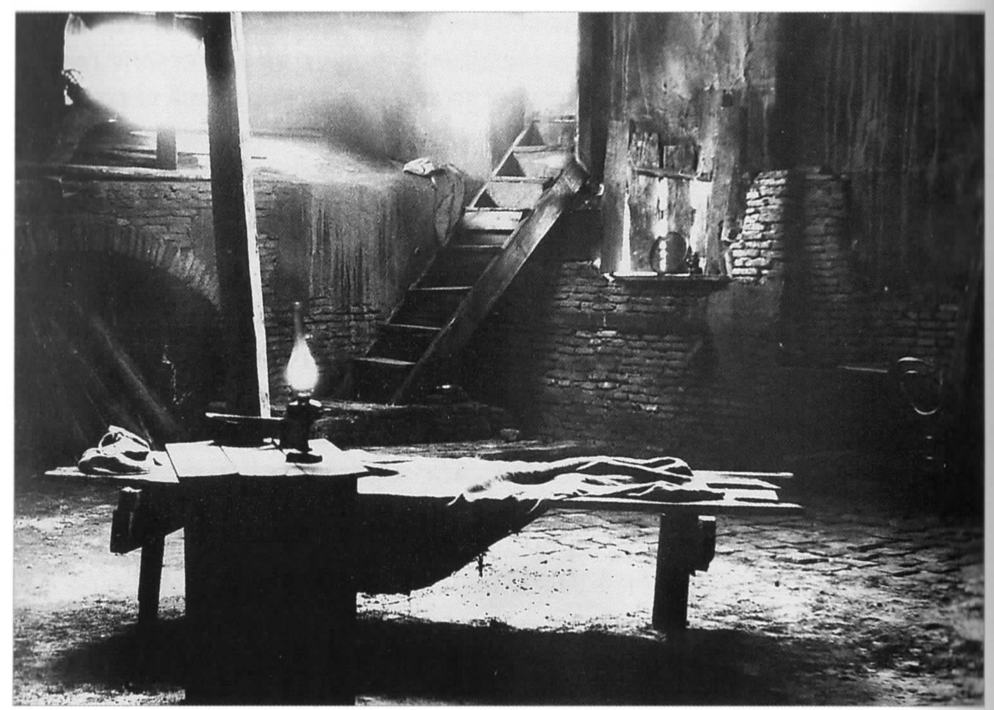
За пятнадцать лет моей преподавательской работы было три набора, и фильмы молодых грузинских операторов дают мне основание считать, что старался я не напрасно. Кажется, я сумел передать им более свободное, современное операторское мышление. Я отдал им многое из того, что приобрел за многие годы. Дальнейшее зависело только от них самих.

"Здравствуйте, все!"

Режиссер театра и кино Гига Лордкипанидзе пригласил меня снять для Центрального телевидения двухсерийную картину на основе театральной постановки пьесы Вадима Коростылева о Нико Пиросмани под названием "Здравствуйте, все!". Театральные постановки – не моя стихия, но Пиросмани для меня настолько дорог, что я, поразмыслив над счастливой возможностью соприкоснуться с его живописью, согласился. И, как оказалось, не зря.

Картина была камерная, без выезда в долгие экспедиции, и я мог спокойно преподавать (занятия отнимали уйму времени). Вся игровая часть фильма снималась в одной-единственной декорации – в подвальном помещении с одним окном, деревянным столбом посередине и дощатым настилом под ним, на котором спал и умер Пиросмани. Все предметы и фактуры в декорации тщательно подбирались и изготавливались из подлинных материалов.

Это был фильм-монолог, построенный в основном на картинах художника. Фильм снимался на отечественных цветных пленках ДС-5, ЛН-7 и черно-белой КН-3. Зато слайды с живописных работ Пиросмани были заранее сняты на "Кодаке" (13x18 см). В интерьере картины Пиросмани выглядели тускло, но оживали, как витражи, когда слайды "пробивались" светом. Их расположили в цехе комбинированных съемок на специальной уста-

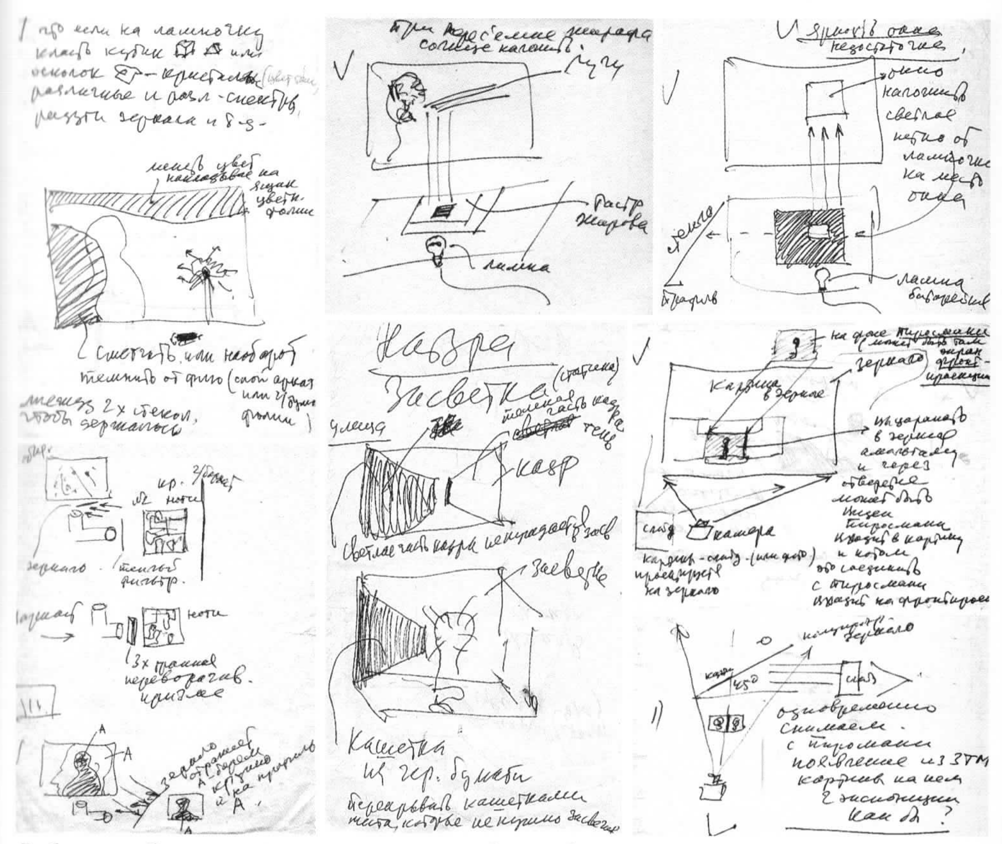


Декорация "Подвал Пиросмани"

новке. Большой размер слайдов давал возможность выкадровывать и укрупнять отдельные фрагменты, производить движения камерой, создавать эффекты освещения, трансформировать изображение и цвет, т. е. выстраивать визуальную драматургию фильма. Все эти манипуляции мне приходилось проделывать самому.

Особое внимание уделялось съемке деталей картин. Присматриваясь к технике живописного письма Пиросмани, можно увидеть в уверенных мазках кисти особую вибрацию поверхности клеенок, на которых были написаны его шедевры. Фрагменты этих работ взывали к воображению и фантазии, будили самые разные ассоциации. Это все та же "стена Леонардо". Я убедился в этом, когда снимал фильм о Пиросмани, где было много подобных укрупнений.

Я вообще люблю рассматривать сильно увеличенные фрагменты различных картин – в них можно обнаружить скрытые приемы художника, который строит часть изображения из тех же "клеток", что и весь "организм" картины.

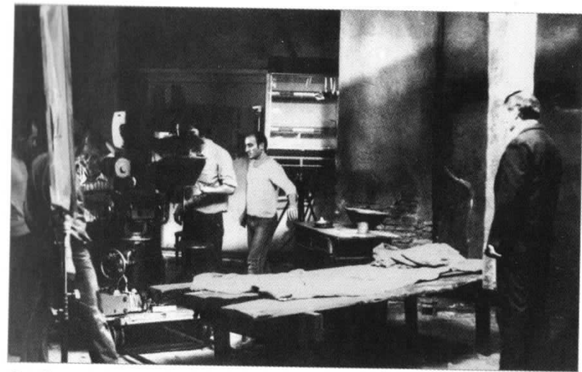


Рабочие наброски операторских приемов для создания световых, цветовых и оптических эффектов

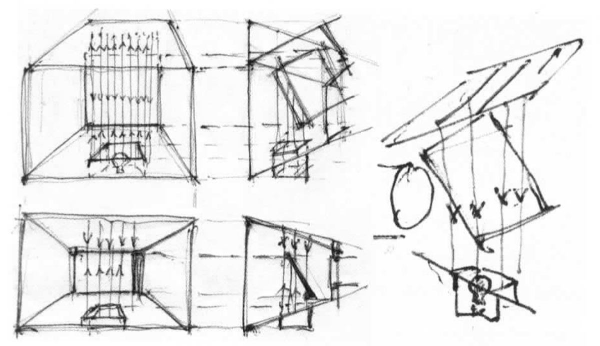
В фильме было много текста, поэтому изображение могло быть достаточно условным и преобладать над реальным. Многие эффекты могли быть уместными (если не терять чувства меры) – направленное прямое освещение, сочетание контрового света с отраженным, яркие блики, некоторое форсирование цвета с учетом ярких локальных тонов картин художника и т. д.

Исключительно важным в таких условиях был портрет. Для актера в декорации не хватало жизненного пространства. Я старался максимально (насколько позволял материал) использовать возможности освещения и цвета, чтобы все-таки на экране получить кино, а не театр .

Портретный образ Пиросмани тщательно выстраивался в статичных композициях с традиционным освещением, с проработкой отдельных час-



Рабочий момент



Набросок схемы системы дополнительной дозированной засветки

тей лица, глаз, костюма, окружающих предметов – при помощи тех приемов, которых я всегда старался избегать. Огромный метраж текстовых кусков заставлял с особой тщательностью заниматься пластикой лица главного героя, которого блистательно играл Отар Мегвинетухуцеси.

В картине было много черно-белого изображения. Фильм начинался со старых фотографий и хроники – затем первый кадр в подвале, куда входит Пиросмани (тоже черно-белый – до того момента, когда он ложится и засыпает). С помощью специальной системы дополнительной дозированной засветки негатива на лице актера постепенно возникает что-то вроде светящегося ореола, который наплывом из черно-белого изображения переходит в картину Пиросмани – его "цветное" детство.

Развивая идею засветки негатива в процессе съемки, я изготовил на основе существующих моделей более удобную и легко управляемую систему. Она позволяла во многом расширить изобразительные возможности съемки. Конструкция была такова: перед объективом под углом 45° располагалось оптическое стекло, которое помещалось в компендиуме. Снизу в нем было прорезано небольшое оконце с матовым стеклом, за ним устанавливалась небольшая лампочка. Свет от нее, проходя через оптическое стекло, попадал на верхнюю часть компендиума, и, благодаря прикрепленному к нему специальному материалу "скотч-лайт", возвращался на стекло гораздо более ярким. Затем отраженный от стеклянной поверхности свет падал в объектив, и таким образом происходила засветка, которая регулировалась реостатом. Засветка



Кадр из фильма. В роли Пиросмани Отар Мегвинетухуцеси

усиливала вуаль в негативе*, создая своего рода "грунт", на который уже более свободно "наносится" изображение. Этот способ позволял мне во время съемки влиять на характер изображения и менять его тональность.

Первые опыты с засветкой были проделаны на "Ленфильме" оператором Владимиром Чумаком методом дополнительного экспонирования, он накладывал нейтральный или окрашенный тон на уже отснятый материал. Затем эту идею подхватил Дмитрий Долинин. На "Мосфильме" одним из первых вопросами засветки занялся Паша Лебешев, в это время уже ярко заявивший о себе как оператор-экспериментатор. Таким образом, мы продолжали изобретать все новые и новые "велосипеды", и лишь потом узнавали о подобных работах из статей в американских журналах.

Не могу не рассказать, как мы побывали в деревне Мирзаани, где родился Пиросмани. Нам нужно было снять несколько проходов актера на фоне

**Вуаль в негативе – плотность (D), возникающая на неэкспонированном участке пленки после ее проявки.*

родных мест художника. Во время перерыва мы сели отдохнуть под деревенским навесом на скамейку у стола и через некоторое время заметили, как в нашу сторону неторопливо шли две стройные женщины в черном. Они несли на плетеных деревянных подносах дымящиеся кахетинские хинкали. Подошли, поздоровались, поставили на навеки вбитый в землю стол подносы и ушли. Кто-то уже нес вино, овощи, фрукты. Из всех домов высокие пожилые женщины и стройные девушки продолжали нести дымящиеся подносы, грациозно подплывали к столу, ставили хинкали и уходили. Живописная пластика этого удивительного зрелища кахетинского гостеприимства навсегда останется в моей памяти, как какой-то священный замедленный танец древнего религиозного обряда.

"Мельница на окраине города"

Первая наша встреча с режиссером Резо Эсадзе произошла на фильме "Мельница на окраине города". Этот фильм был любопытен атмосферой прошлого, воссозданного на экране. На окраине Тбилиси сохранилась мельница, вокруг которой "собираются" воспоминания. Конечно, в действительности такой мельницы мы не нашли, и для строительства декорации на натуре был выбран возвышенный участок на фоне панорамы города.

На первый взгляд, фильм кажется камерным. Но когда проникаешь в его мир, пространственные рамки постепенно раздвигаются, возникает многослойность – каждый кадр вмещает в себя большой объем информации.

Итак, люди приходят на мельницу – кто помолоть кукурузу, кто пшеницу и каждый ждет мельника. Что-то вроде "В ожидании Годо" Сэмуэла Беккета, где время также топчется на месте, ничего не происходит, все чего-то ждут. На этом основана драматургическая напряженность: люди знакомятся у мельницы, рассказывают друг другу о своей жизни.

В начале действия в отношениях между персонажами присутствует отчужденность, напряжение, а потом они даже не замечают, как становятся необходимыми друг другу. События развиваются в неторопливом ритме. Оказывается, что мельник уже пришел, входная дверь открыта – нужно только войти в нее. Но люди не спешат. Становится понятным, что привела их сюда не мельница, а потребность в общении, нахождении общего языка. Это картина о нарушении человеческих отношений, целостности, потери связи между людьми.

В композиционных решениях фильма нет акцентов: каждая деталь, мелочь – все работает в кадре. Акцентирование – обман. Существует единая материя, и все в ней важно. Часть – это тоже целое. Мы раскладываем целое на части, чтобы затем собрать заново в ином качестве, внутренне переосмыслив его.

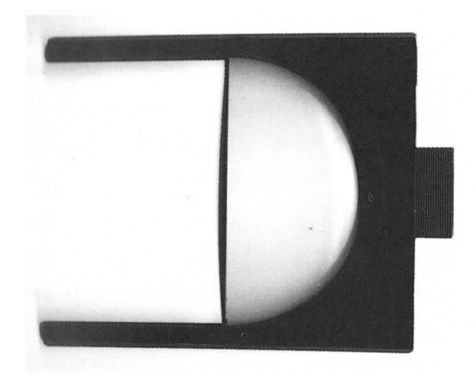
Приступая к работе, прежде всего необходимо определить, в какой изобразительной стилистике, в какой форме будет решаться фильм. Форма уже во многом определяет содержание и тесно связана с оптическим пространством, его структурой, пластикой.

Особое внимание в фильме было уделено декорации мельницы. Никакой бутафории – все было сделано из настоящих, подлинных материалов. Для большей достоверности деревянные части декорации собирались из старых дверей, окон, заборов, "выжженных" солнцем и омытых дождями. Мы придумали создать напротив мельницы заброшенную оранжерею на железных столбах, покрытых ржавчиной. Внутри на старых деревянных полках стояли заплесневелые глиняные горшки с кактусами и прочими растениями. Оранжерея давала нам возможность строить разные по характеру и фактурам композиции.

Работали мы в ограниченном пространстве. Снимать приходилось в любую погоду – сроки, как всегда, были лимитированы. Поэтому весь игровой участок декорации в 250 квадратных метров мы покрыли белыми затенителями на специальных конструкциях. Таким образом, имея искусственное освещение, мы создавали на этом пятачке тот мир, который нам был нужен, и не зависели от погоды.

В этой картине важное место занимали подробности и детали. Должен сказать, что в нашем кино мир малых форм почти забыт. Толстой говорил, что "без подробностей нет искусства". Вспомним фламандцев, которые тщательно выписывали каждый уголок в своих картинах, или художников Востока, которые исходили из того, что зритель будет рассматривать их произведения с близкого расстояния.

При работе с малочувствительной цветной негативной пленкой (ДС-5) возникла проблема глубины резкости. Я всегда старался при съемке избегать нерезкости не только первоплановых деталей, но и фона. Нерезкость ведет к потере линейных контуров, материальности изображения, его объема и "веса". Существуют определенные соотношения между фигурой и фоном. Предмет и фон не являются однородной средой. Камера, в отличие от глаза, не


Зональная линза

способна обобщать – у нее отсутствует воображение.

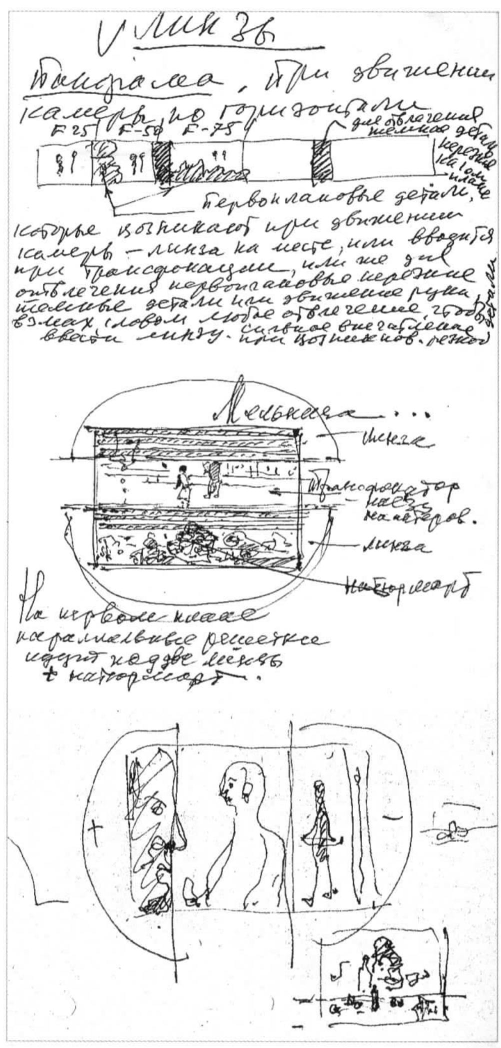
Резкость по всему полю кадра была необходима, чтобы придать изображению композиционную непрерывность и цельность (вспомним классическую живопись). Я случайно обнаружил на студии зональные линзы* и отважился использовать их для съемки в этом фильме. Эти оптические насадки составлены из половин положительных линз с различными диоптриями. Сумма приемов – линзы, светофильтры, трансфокатор – должны были создать на экране новое оптическое пространство. Первое, что я себе сказал на этот раз: "Сохраняй чувство меры! Это новый прием – не сделай его самоцелью. Избегай натуралистических деталей, которые лишают изображение тайны!".

Глаз мгновенно сканирует все, что попадает в поле его зрения. Глаз – это выступающая во внешний мир часть мозга. Только мозг определяет и выделяет детали. Первоплановые детали небольших размеров обычно укладываются в поле четкого зрения человека. Линзы помогают раскрыть природу вещей, превращая аморфно-бесплотную часть кадра в равноценный участок, органично работающий в единой среде. Они позволяют следить за предметами и людьми в пространстве без потери объемной четкости. Таким образом, удалось пассивное, "незанятое" пространство превратить в активное средство построения композиции.

При работе с трансфокатором, независимо от величины установленного фокусного расстояния, резкость в зоне действия линзы остается неизменной. Сохраняя, казалось бы, "частную" перспективу и масштаб, линзы создают при этом новое качество изображения – иллюзию другого измерения. Изображение начинает обнаруживать свою оптическую структуру, становится собранным, сжатым, конструктивным, в нем появляются "кулисы", создающие особую глубину. Так возникает необычное многоплановое пространство, в котором заполнены все смысловые зоны. В некоторых

** Зональная линза – оптическая насадка, которая позволяет снимать крупный план, сохраняя резким задний. Поскольку зональная линза покрывает не все поле кадра, а лишь определенную его часть, в кадре появляются две точки фокуса.*

случаях при применении зональной линзы на ее утолщенной грани возникает преломление света, что можно использовать как особый эффект спектрального свечения. В зоне линзы можно также менять характер света, цвета и контраста для создания более богатой, разнообразной палитры изображения.



Приемы применения зональных линз в фильме

Вместе с Эсадзе мы, как два барахольщика, отправлялись на городскую свалку с надеждой выискать в хаосе старых вещей "драгоценные" для нас мелочи. Это были ржавые железки, пыльные куски кожи, клеенки и мешковины, разбитые стекла, зеркала, засохшие растения... Собирая все эти предметы, мы понимали важность их структурных признаков. Из отобранного мы выстраивали на первом плане коллажные композиции в стиле поп-арта. Отдельные детали тщательно обрабатывались: обливались водой, подкрашивались, вытравлялись химическими составами, пропитывались маслами, чтобы придать им необходимую фактуру и цвет. Зональные линзы органично вводили эти первоплановые фрагменты в единую композицию кадра.

Когда мы вглядывались в подлинные фактуры этой сложной мозаики импровизированных композиций, перед глазами возникало множество странных линий, объемов, форм, фактур самых разных размеров и масштабов. Эти сложные структуры, заряженные особой скрытой энергией, невольно ассоциировались с уже привычным миром "стены Леонардо".





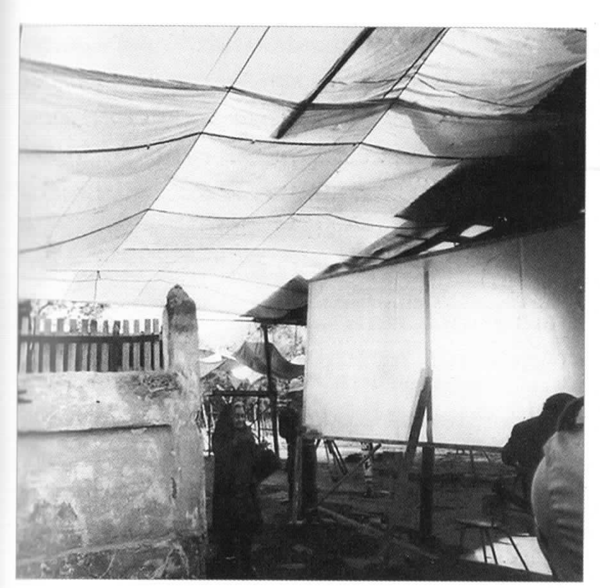


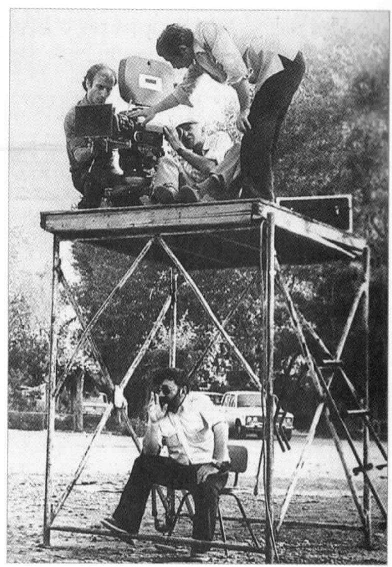
Кадры из фильма, снятые с применением зональных линз

Находясь под воздействием этого образа, раскручивалось пластическое воображение, как бывало при рассматривании старых стен. Так зарождалась особая форма "сверхзрения", когда глаз оператора сливается со "взглядом" объектива.

Самое сложное в работе с зональными линзами – это движение камеры: край линзы "обнаруживает" себя и "смывает" изображение. В одном из кадров подобная деформация пространства помогла мне выразить определенное настроение. Один из персонажей фильма из любопытства заглядывает через забор с близкого расстояния внутрь мельницы: с его точки зрения мы видим верхнюю часть решетки забора с деталями на первом плане. Во время панорамирования линза плавно вытесняет изображение решетки и это выглядит необычно, но точно передает внутреннее состояние беспокойства героя. Чтобы иметь полную свободу при съемке, я иногда использовал вместо одной две линзы, пытаясь создать более выразительное многоплановое оптическое пространство.

Зональная линза – это все же акцент, и применять его нужно осторожно. Каждая деталь в лоне линзы должна иметь свое место и нести в кадре определенную смысловую нагрузку, не разрушать целостность конструктивного построения, а быть его органичной частью.





Рабочие моменты съемки фильма. Вверху слева – съемочная площадка, затянутая белыми затенителями, справа – режиссер Р. Эсадзе, на вышке – операторская группа

Когда Эсадзе воочию убедился, как работают линзы, он настолько воодушевился этим приемом, что старался использовать его чуть ли не в каждом кадре. Он шел на любые жертвы – отказался от музыки, закадрового голоса. Все внимание в фильме было направлено на изображение.

Возможно, в нашем кинематографе это был единственный случай такого широкого и разнообразного применения зональных линз.

"Голубые горы, или Неправдоподобная история"

Эльдара Шенгелая я знал давно, еще по ВГИКу. Все годы мы поддерживали хорошие отношения, но вместе работать не приходилось. И вот нас свел не совсем обычный для застойных времен сценарий Резо Чейшвили "Голубые горы, или Неправдоподобная история". Я всегда был поклонником картин Эльдара и с радостью принял предложение поработать с ним.

Мне понравился сюжет фильма: молодой человек приносит в редакцию рукопись, и вокруг нее начинается нагромождение бюрократических и цензурных нелепиц. Сатирическая комедия наводила на серьезные размышления.

Начиная новый фильм, оператор каждый раз ставит перед собой один и тот же вопрос: "Как найти изобразительное решение?" На самом деле идет поиск формы. Важна идея – форма возникает в зависимости от нее.

Необходимо было искать кратчайшие пути выразительности – без особых эффектов, сохраняя значение человека как меры всех вещей. Материал фильма позволял развернуться во всем блеске гротесковых решений, утрированных различными оптическими фокусами. Слава Богу, и у меня, и у Эльдара уже был достаточный опыт, чтобы не поддаться подобным соблазнам. Мы выбрали другой путь: построить фильм не на внешней броскости, а на внутренних связях, скрепленных тонкими нитями сценарно-режиссерской и изобразительной драматургии.

Свобода – вещь опасная, она требует постоянной ответственности. Как приятно, закончив работу, сознавать, что уверенная простота и неброская манера помогли сохранить свой стиль, свое лицо, более глубоко проникнуть в материал. Я был спокоен как никогда.

Казенные учреждения, как правило – это тесные помещения, замкнутое пространство, битком набитое шкафами, столами, настольными лампами,

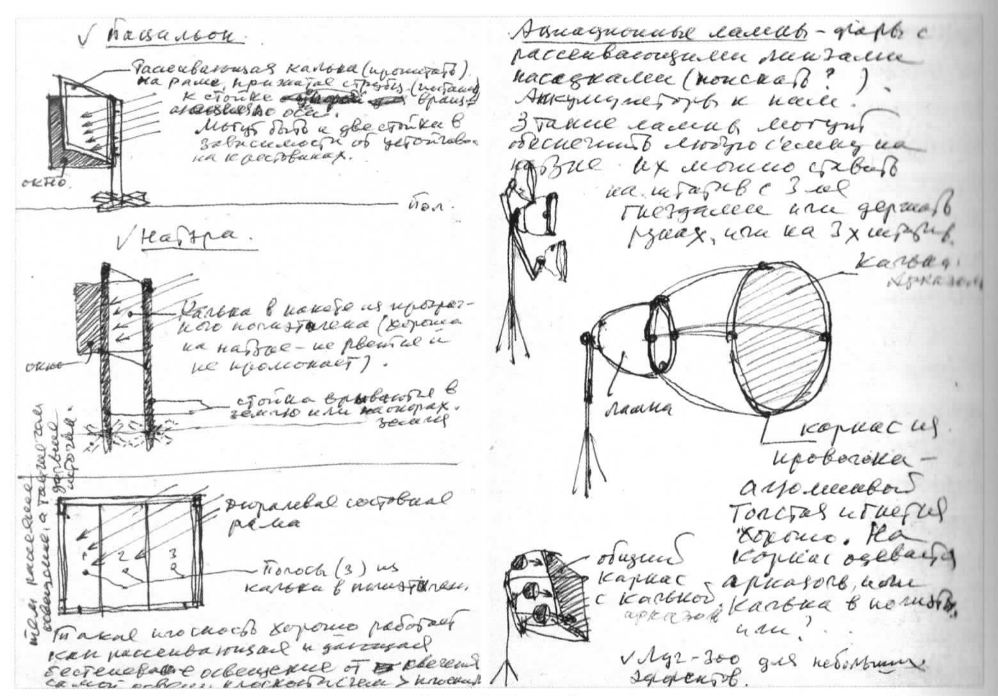
папками, телефонами (а у нас в фильме еще и растениями в горшках) и, конечно же, чайниками. Все это канцелярское барокко погружено в застоявшуюся, как над болотом, среду. Если принять во внимание, что подобная канцелярщина может быть хорошо организована в пространстве, а затхлая атмосфера притупляет чувства, то ощущения катастрофы не возникает даже тогда, когда в помещении появляются трещины и, в конце концов, все здание, снятое рапидом, на глазах у зрителей разваливается. Это – реальность, которая вполне может оказаться миражом.

Я задумал погрузить весь этот "мир" в невесомость, создавать образ не столько пространства, сколько времени, вернее, безвременья. Из этой среды я старался выделять людей и нужные мне предметы не оптическими преувеличениями, а разной степенью насыщенности воздуха и света. Иными словами, главной оставалась задача пространственной передачи реальности. Пространство не противопоставлялось предметам, а само продолжало предметные формы.

Работали мы на малочувствительной пленке, и, естественно, не хватало общего заполняющего освещения. Поэтому пришлось прибегнуть к отраженному свету от потолков, а при их отсутствии пользоваться верхним освещением с лесов через уже знакомые нам рассеивающие экраны.

Декорации в павильонах должны были выглядеть максимально достоверными, как реальные интерьеры. В таких случаях решающим моментом является правильное воссоздание естественного освещения. Именно оно и создает ту единую среду внутреннего и внешнего пространства, которую в жизни мы не замечаем, в искусстве же, в частности в кино, эта среда и делает изображение правдивым.

События в картине достаточно однообразны, нет ни одной ночной сцены, все происходит днем. Мы решили, что почти в каждом эпизоде в декорациях и интерьерах должен гореть искусственный свет – настольные светильники, бра, люстры и т. д. Основными источниками были перекальные фотолампы на 275 и 500 ватт, которые особенно эффектно работали, создавая сильную пересветку. Это свечение было более холодным по цвету, чем окружающая среда, и рефлексное освещение, отраженное от столов, заваленных многочисленными листами белой бумаги, создавало ощущение какой-то метафизической безжизненности на лицах, подчеркивая, что в этих бюрократических конторах вообще ничего не может происходить, здесь все застыло – время остановилось.



Схемы систем освещения и приспособлений для создания различных световых эффектов на натуре и в павильоне

Свет как главенствующий элемент при решении колористических задач в изображении подчинил себе цвет, сам стал основной краской палитры. Я специально употребляю здесь слово "краска", а не "цвет", поскольку речь идет об "объединяющем скрашивании" всех цветов с помощью света.

Цветовое решение фильма было монохромным, строилось по принципу однотонной живописи, т. е. на пространственном цветовом равновесии. Цвет не выделялся, не акцентировался – это могло только помешать. Мы отказались от ярких тонов в пользу валеров (оттенков одного цвета). Несмотря на однотонность цветового решения, сохраняется возможность определенного соотношения между теплыми и холодными тонами, которые обогащают колорит изображения. Необходимо также учитывать, что сложные малонасыщенные цвета подвержены замедленному восприятию и рассчитаны на более подготовленного зрителя. Однако выполнить эти увлекательные задачи на нашей отечественной пленке, не имеющей ни стабильности характеристик, ни правильной цветопередачи, ни соответствующей разре-







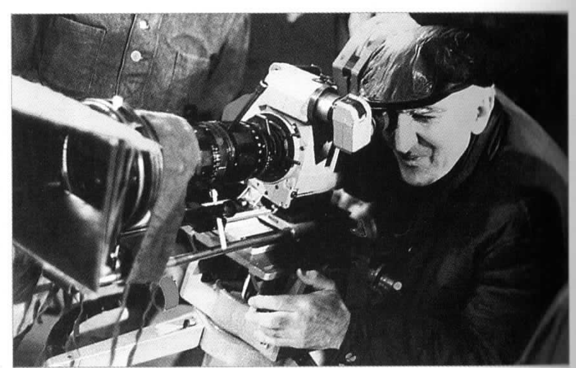


Кадры из фильма

шающей способности, сложно. Поэтому ставку приходилось делать на более внимательное использование освещения, оптики и светофильтров, а также на скрупулезный процесс печати эталонной копии фильма. Что же касается дальнейшей судьбы картины, то в нашем атеистическом обществе даже Богу было неведомо, на каких позитивных пленках она печаталась, как показывалась... В одном можно было не сомневаться: все это уже не имело никакого отношения к выстраданным задумкам оператора. Фильм оказывался уже в чужой среде, в другом кинематографическом пространстве и воспринимался иначе.

Перед каждой новой работой, исходя из реальных условий, необходимо определить свои технические и творческие возможности, понять, какая у тебя камера, техника, пленка, насколько общим будет язык взаимоотношений с художником, режиссером. Это во многом определяет успех или провал оператора. Наши отечественные цветные и черно-белые пленки не позволяли работать на нюансах. Если бы, скажем, у нас был "Кодак" с его чув-



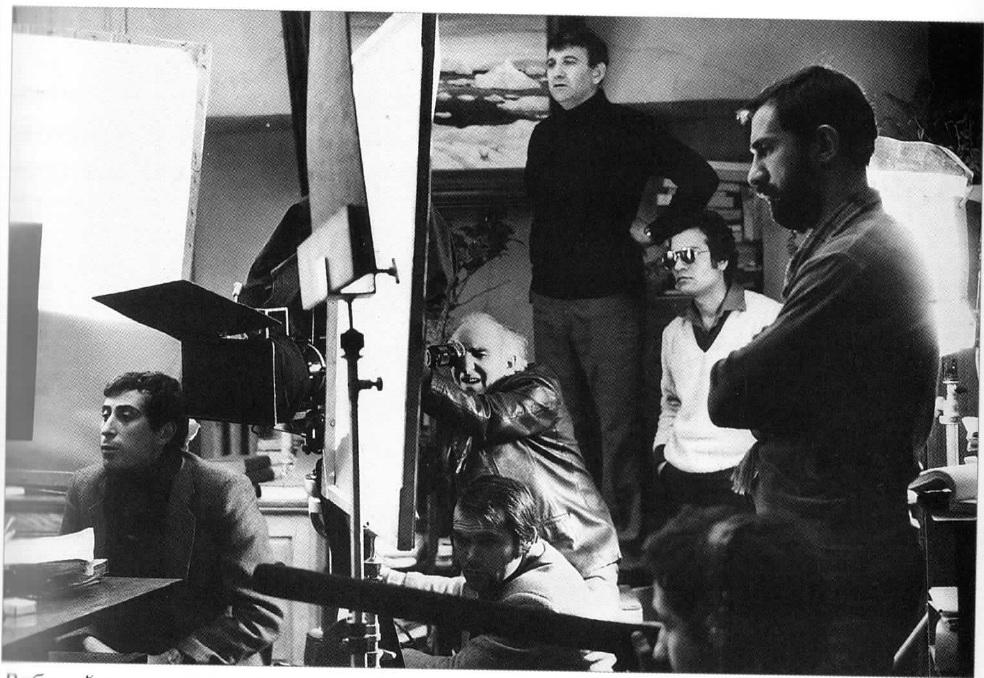


Рабочие моменты съемки фильма

ствительностью, широтой и стабильностью параметров, сократилось бы количество света и времени на его установку, а, главное, технические проблемы перестали бы существовать. Я мог бы спокойно доверять своему глазу, не подвергая замысел постоянной трансформации, как это приходилось делать на наших материалах.

Возвращаюсь к теме соотношения внутреннего и внешнего пространства. В нашей картине одним из связующих мотивов, определяющих меру времен года, были панорамы через эркерное окно на фоне городской натуры. Они напоминали, что за окнами, в отличие от замкнутого мира редакции, жизнь идет своим чередом: осень – созревшая гроздь винограда на первом плане; зима – монохромная графика белых снежных крыш и "черной" улицы; весна – акварельное марево пригревающего солнца... Музыкальная тема Гии Канчели в качестве рефрена сопровождала эти панорамы, усиливая эффект глубины и пространства.

Вот еще пример того, как пространство декорации связывалось с натурным объектом. Директор редакции подходит к окну и смотрит, как во дворе играют в мотобол. Фрагмент стены с окном мы установили на крыше дома у стадиона. Окно было натуральным, с медными ручками, с фактурой облупившейся краски. Чтобы отчетливо подчеркнуть эту "эстетику обжитого предмета" и сохранить монтажную связь с кадром, снятым в павильоне, перед трансфокатором я устанавил зональную линзу. Но беда заключалась в том, что мотобол – игра подвижная, нужно было свободно делать панорамы, наезды и отъезды камерой. А линза, как я уже говорил, обычно используется только в статичном положении, не дает возможности двигать камерой, поскольку обнаруживает при этом свое присутствие.



Рабочий момент съемки фильма

Надо было опять что-то придумывать, как всегда, срочно. От линзы отказываться не хотелось. Но не хотелось и снимать неподвижной камерой. Все способы панорамирования с линзой, которые я применял на "Мельнице...", были достаточно локальными и имели определенную траекторию. Здесь же был спорт, игра, где всегда может возникнуть непредсказуемое движение. Размышляя над этой проблемой, я уловил одну особенность: во время наезда трансфокатором на объект резкость в зоне линзы сохраняется, а ее край постепенно выходит из кадра. В этот момент можно незаметно убрать линзу и продолжать обычную съемку. Здесь была важна филигранная точность в выборе момента: ни раньше, ни позже, а именно сейчас, и сделать это мог только оператор, смотрящий в глазок камеры. В моем специально сконструированном компендиуме есть определенное гнездо, по которому передвигается линза. Для этой цели его пришлось расширить, чтобы облегчить скольжение линзы.

Кадр снимался следующим образом: статика, общий план, камера медленно наезжает на игроков. Одной рукой я держу линзу за оправу. Фокусное расстояние приближается к 50-60 мм. Когда я вижу, что край линзы вот-вот

начнет выходить из кадра, я плавно убираю ее. В нужный момент линзу подхватывает мой ассистент. Дальше я свободен.

Подобные приемы в этом фильме я использовал лишь в самых необходимых случаях, хотя сам материал, казалось бы, настоятельно требовал их применения. Но картина выстроилась по другому принципу, и от них пришлось отказаться.

"Путешествие молодого композитора"

Еще не совсем освободившись от работы над "Голубыми горами" Эльдара Шенгелая, я приступил к съемкам картины "Путешествие молодого композитора" его брата Георгия Шенгелая.

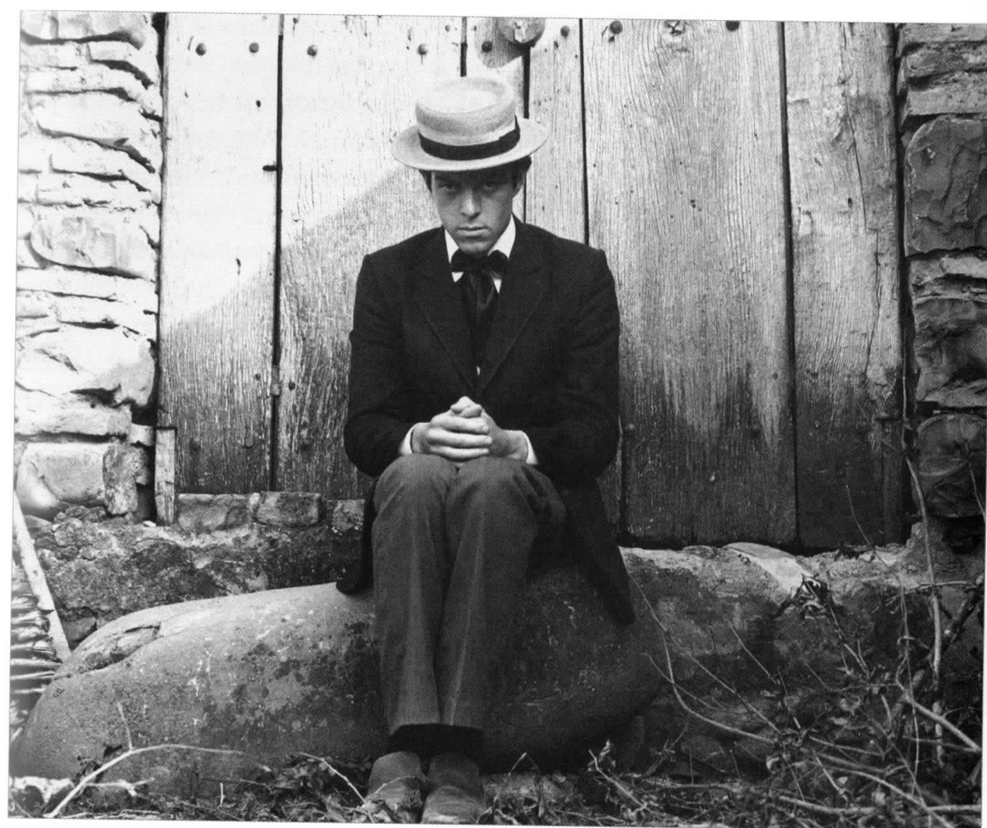
Действие фильма протекает в начале двадцатого века. Вокруг хаос, неразбериха. Молодой композитор путешествует по стране с единственной целью – собрать народную музыку. Но, став свидетелем множества несправедливостей, втягивается в борьбу за национальное и социальное освобождение Грузии.

Изобразительное решение, найденное в результате операторских и актерских проб, было предельно простым. Нельзя было дать экзотическому материалу – персонажам, костюмам, быту и натуре – взять верх над ясной логикой драматургии фильма. Согласившись снимать эту картину, я не хотел навязывать режиссеру только свою точку зрения. Я знал, что Георгий всегда работает в точно установленном изобразительном стиле. К тому же, когда перед тобой ставят жесткие задачи, приходится проявлять больше изобретательности – сильнее стимулируется творческое начало.

Мне казалось, что я вновь вернулся к своим первым фильмам – к направленному светотеневому освещению, строгой композиции и широкоугольной оптике.

На стадии замысла у оператора рождается лишь самое общее представление о художественной форме будущего фильма – она возникает лишь в процессе работы со снимаемым материалом, когда накопленный опыт мгновенно подключает различные сознательные и интуитивные механизмы.

Я придаю значение не только тому, что вижу, но и тому, что трудно объяснить словами – чувствам и ощущениям. Нюанс всегда старается ускользнуть, но тем радостней его уловить. Именно нюансы делают ремесло искусством.

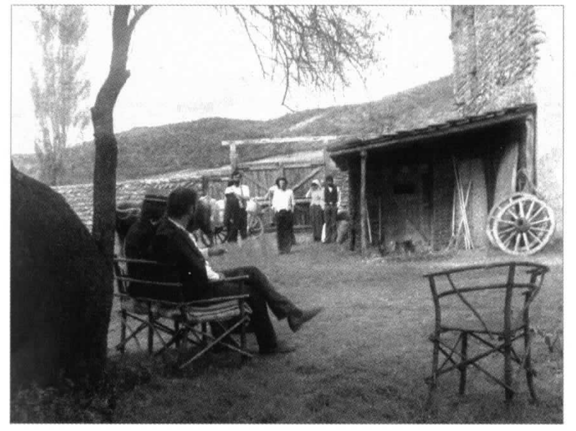


Леван Абашидзе в главной роли Никуши

Весь материал в фильме распределялся на дневные и ночные съемки. Важное место занимали "режимные" и ночные актерские сцены. Они составляли наибольшую сложность, прежде всего, с точки зрения установки освещения. Это были, в основном, натурные и интерьерные кадры, рассчитанные на использование эффекта света от керосиновых ламп и старинных электрических светильников. Такие кадры часто выглядят искусственно, поскольку поставленный свет всегда заметен. Поэтому я стремился быть "дневным" оператором, но это не всегда получалось.

В ночных сценах я старался спрятать "кухню" освещения, особенно при съемке длинных актерских проходов на натуре. В интерьере создать световой эффект от искусственного источника гораздо легче, поскольку жизненное пространство здесь ограничено, и выглядит это более логично и естественно.







Кадры из фильма

У нас была всего одна коробка пленки "Кодак", каждым сантиметром которой мы дорожили. Мы раздобыли на "Мосфильме" светосильный объектив и сняли наиболее сложные ночные кадры. Мне кажется, эти сцены получились еще и благодаря форсированной проявке "Кодака" (тип 5247, 100 ASA), чувствительность которого удалось поднять до 200 ASA. Это были кадры ночных проходов в интерьере большого старинного дома, когда герои фильма Леко и Никуша приходят поздно ночью, их встречает и ведет по комнатам хозяйка с керосиновой лампой в руках, стекло которой было слегка закопчено, чтобы скрыть электрический источник (150 Вт), установленный внутри нее.

Ночной эпизод. Царский офицер ведет допрос в своем кабинете. Источник освещения – настольная лампа, создающая эффект нижнего света, драматургически необходимого в этой напряженной сцене. Резкий направленный свет создает линейный графический рисунок, скульптурно лепит лица актеров на фоне висящей на стене карты.

Все эти ночные кадры с одним источником были доведены до иллюзорной точности световых эффектов живописи Ла Тура.

В некоторых ситуациях все-таки не обошлось без применения туманных светофильтров малой кратности, смягчающих излишний контраст. Я использовал это вспомогательное средство скорее для своеобразной "ретуши" изображения, чем для передачи пространственной среды.





Кадры пожара в Алавердском монастыре

В этой картине многие мизансцены носили статичный характер, что давало возможность более точно установить освещение, выстроить композицию и цвет. Для создания пластических актерских образов применялись самые различные световые эффекты в зависимости от снимаемой сцены и времени дня, начиная со светотеневого рисунка, тональной бестеневой лепки формы и заканчивая отраженным рефлексным освещением.

Здесь стоит упомянуть и об особых, таинственных свойствах тени в создании образа пространства. Лучше всех об этом, я думаю, сказал в свое время японский писатель Дзюнъитиро Танидзаки: "Где ключ к этой таинственности? Секрет ее в магической силе тени. Если бы тень была изгнана изо всех углов ниши, то ниша превратилась бы в пустое место. Гений надоумил наших предков оградить по своему вкусу пустое пространство и создать здесь мир тени".

Но здесь я хочу рассказать о хроматическом качестве тени. От нее во многом зависит колорит: в теневой части прячется все богатство полутонов – здесь трудно разграничить цвета. В нашем фильме цвет не подчеркивался, он был частью тени. Постичь эту сложную область живописной науки помогает открытие богатой шкалы черного как чистого цвета, контрасты в картинах Ла Тура, опыты Караваджо... Стоит также отметить достиже-

ния оператора Андрея Москвина ("Иван Грозный"). Я до сих пор помню его знаменитые цветные светофильтры, подцвечивающие тени. Много интересного сделали в области цвета Георгий Рерберг ("Зеркало"), Павел Лебешев ("Неоконченная пьеса для механического пианино"), Вадим Юсов ("Черный монах"), Юрий Ильенко ("Белая птица с черной отметиной"), Дмитрий Долинин ("Объяснение в любви"), Юрий Клименко ("Человек уходит за птицами"), Валентин Железняков ("Легенда о Тиле"), Ломер Ахвледиани ("Древо желания"). Вдохновение талантливых мастеров обеспечивало им свободу творчества и разнообразие подходов к пластике и цвету.

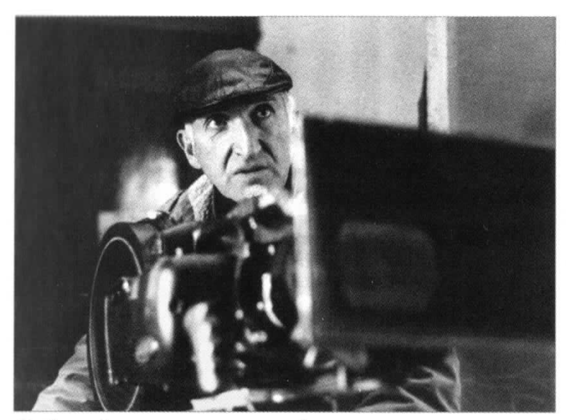
Передача цветной тени остается сложной проблемой. В зависимости от задачи тень бывает жесткой, непрозрачной, но может быть и мягким, дышащим сгустком воздуха. Если я говорю о глубокой тени или "черноте цвета" в кадре, то имею в виду такое зональное распределение пятен, когда, с одной стороны, глубокое черное органически соседствует с воздушной "чернотой" тени, а с другой – с ярким светом ("Романс о влюбленных"). Иногда освещение объединяет колорит фильма. Цвета смягчаются за счет световой среды, кадр тогда приобретает видимость одноцветной живописи ("Голубые горы").

В "Путешествии молодого композитора" меня привлекал контраст черноты и цвета, тени и света. Одилон Редон считает, что "черный цвет – самый существенный, в большей мере носитель духовности, чем даже самый красивый цвет палитры или спектра". Тень в изображении на кинопленке – это уже не черный цвет, поскольку в ней есть среда, каждая частица которой не только принимает на себя свет, но и отражает его.

Тень содержит воздух, поэтому в нем есть и свет, но свет в другом состоянии, отличающийся некоторой неоднородностью, поскольку разные участки тени имеют различную светлоту. Внутри тени происходит очень много таинственных вещей – это живое многослойное пространство. Только кажется, что в нем темно, на самом же деле там работает множество рефлексов, которые создают в этой зоне сложную, постоянно меняющуюся цветовую тональность. Эта тональность также связана с дополнительными* цветами, настораживающими меня своей слащавостью. Их трудно сдерживать. Один цвет стремится выделить другой – дополнительный к нему, противополож-

* *Дополнительные цвета – это хроматические цвета, пара которых образует при оптическом смешении в определенной пропорции ахроматический (белый или серый) цвет. Если данный цвет вычесть из белого света, то останется его дополнительный цвет.*

Кадры из фильма. Внизу в центре актер Чабуа Амирэджиби


Рабочий момент съемки фильма

ный цвет. Такое взаимодействие между дополнительными цветами можно использовать при решении определенной задачи, но я сторонник того, чтобы их усмирять.

Чтобы получить в затененном участке окрашенный рефлексный полутон, который в тенях тоже работает как цвет, оператор Дмитрий Долинин в фильме "Не болит голова у дятла" использовал дополнительную дозированную засветку негатива цветным светом (через голубой светофильтр). Но рефлексы возникают не только в тенях, они могут наблюдаться и на освещенных участках предметов.

До импрессионистов цвет в живописи определялся светом. Леонардо в своих гениальных догадках коснулся этой темы, когда говорил о цвете и рефлексах; затем Делакруа, а за ним и импрессионисты заявили о силе рефлексов в живописи. В работе оператора рефлексы присутствовали всегда – хотел этого автор или нет. Раньше это были сопутствующие, случайные эффекты, возникающие при применении направленного света – на них не обращали особого внимания. Осмысленное использование рефлексов в кинематографе впервые появилось в работах Андрея Москвина, и только спустя время сложной проблемой световых и цветовых рефлексов всерьез занялся Георгий Рерберг на картине "Дворянское гнездо", затем он довел эту работу до совершенства в "Зеркале "Андрея Тарковского. После Рерберга операторы, которым близок художественный подход к изображению, стали включать в свой арсенал эти приемы. Таким образом, возникла возможность строить колорит изображения уже не только за счет отношения светлого к темному, но и по принципу цветового контраста. Не надо забывать, что с рефлексами надо быть осторожным, чтобы не потерять четкость рисунка и лепку формы.

Художественное "подсознание" работает особенно напряженно во время мучительного поиска необходимого решения. Перед мысленным взором молниеносно пролетают хаотические мириады каких-то образов, слепков, которые улавливаешь, но не успеваешь рассмотреть: уравновешен-

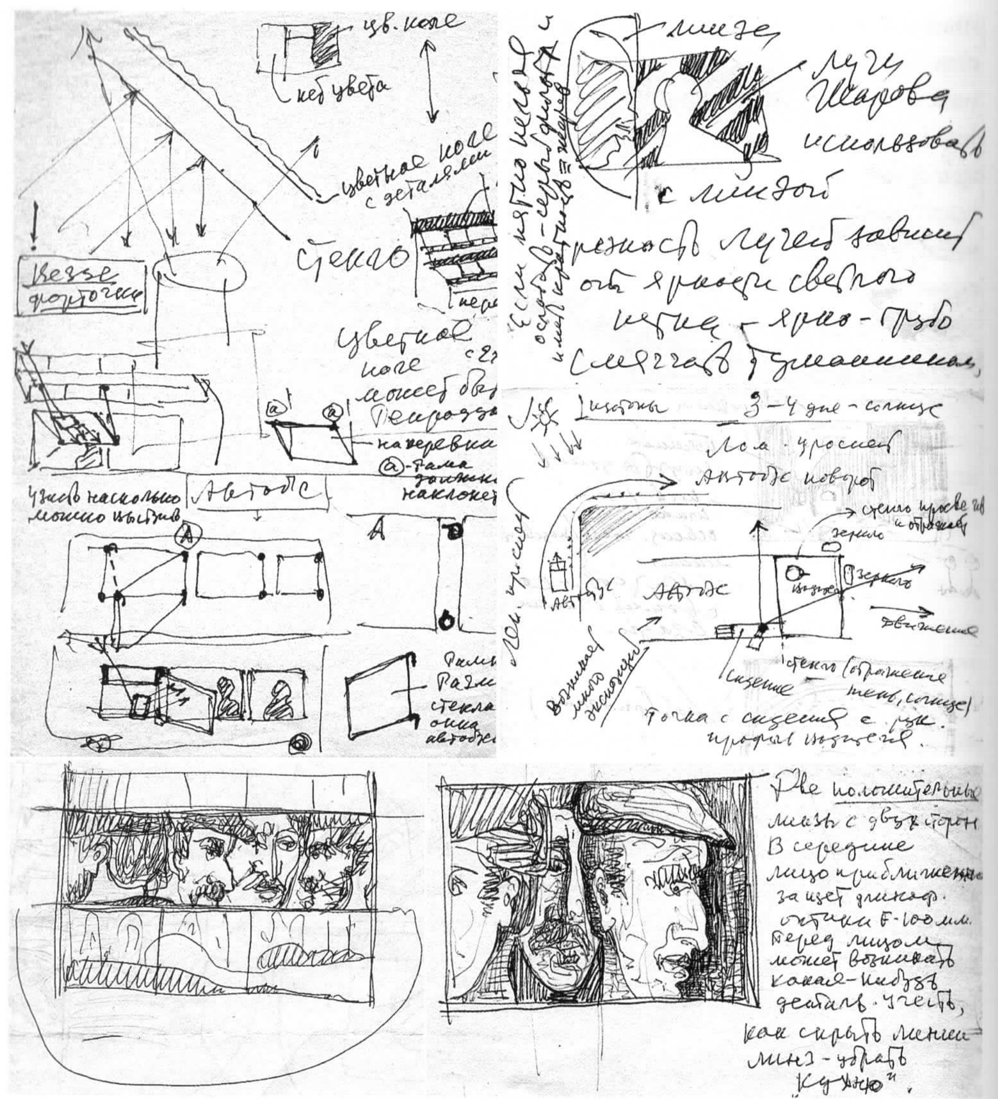
ные вермееровские световые эффекты, странные застывшие метафизические схемы Де Кирико, грустные фиолетово-лиловые тона Редона... Все это напоминает те видения, которые возникали передо мной у "стены Леонардо". Эти чувства появлялись и вновь исчезали, зрение обострялось, и я начинал видеть по-новому то, что хотел снять. Потом все незаметно уходило, растворялось, и я оставался перед своим материалом, который, казалось, ко всему этому не имел никакого отношения, но давал некий толчок, искру, разжигающую воображение.

"Нейлоновая елка"

Как-то при встрече с режиссером Резо Эсадзе мы оба выразили желание когда-нибудь снова поработать вместе. Я ему намекнул, что было бы интересно попробовать снять всю картину в движущемся автобусе, представив его как модель нашего общества. Идея была, что называется, голая, но через какое-то время Резо встретил меня и предложил сделать фильм, о котором я мечтал: "Помнишь, ты мне говорил об автобусе? Идея – твоя, вот тебе сценарий, можем снимать".

Так мы приступили к работе над картиной под названием "Нейлоновая елка". Сюжет был прост: накануне Нового года междугородный автобус запаздывает с отправлением в очередной рейс. На остановке мы видим людей, будущих пассажиров, оказавшихся здесь по воле обстоятельств. Холод, разноречие, непонимание, недоговоренность, какие-то предметы, вещи, одежда, ожидание. Люди едят, спят на товаре, который не продали и везут обратно домой. Шутки, перебранка, обрывки разговора, и вот, наконец, автобус трогается в путь. По дороге все время что-то происходит – бесконечные остановки, облавы, преследования. Автобус набит до отказа, в ограниченном пространстве люди громоздятся друг на друге. Кому-то посчастливилось сесть, но он настолько придавлен человеческой массой, что, кажется, никогда не встанет с места. К финалу после развития сложных взаимоотношений между пассажирами восстанавливается понимание – все дружно поют народную песню.

Проблема заключалась в том, что зима неожиданно сменилась весенним цветением. Сцены перед отправлением автобуса мы успели снять в зимней натуре с соответствующим холоду настроением. Нужно было или консервировать картину до следующей зимы, или находить какое-нибудь разумное кинематографическое решение, позволяющее не срывать съемочный гра-

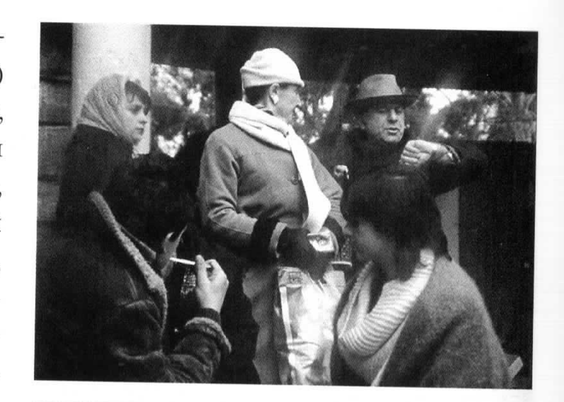


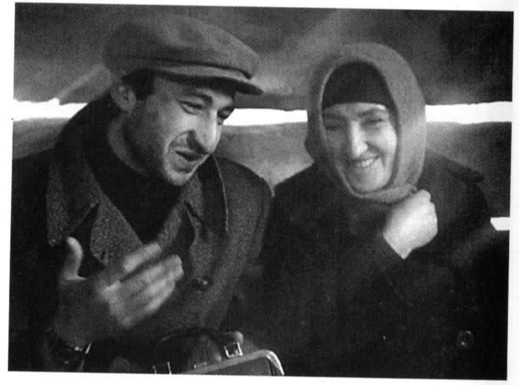
Операторские разработки к режиссерскому сценарию фильма

фик. Я вспомнил, как на картине "Бег" нам удавалось военными дымовыми машинами маскировать огромные пространства, чтобы скрыть все лишнее. Мы рискнули снимать лето как зиму, затуманив для этого яркую зелень, которая преследовала нас по всему пути движения автобуса.

Большинство дневных кадров мы снимали в ущелье на природе: впереди шла дымовая машина, застилая туманной пеленой большие участки натуры, а

мы в жуткой жаре (актеры в зимних одеждах "страшно мерзли") находились в закрытом автобусе, за окнами которого проплывал фон, казавшийся абстракцией, почти пустотой. Это был простой обман зрения. Человеческий глаз, который хорошо ощущает протяженность глубинного пространства, отмечал каллиграфические отметки мгновенных темных провалов: когда дым чуть рассеивался, на белом фоне выступала натура, и за эти мгновения она вполне сходила за зиму. Во многом этому способствовали темные фигуры персонажей на первом плане и детали самого автобуса. Белизна фона напоминала белизну загрунтованного холста старых мастеров – он просвечивает изнутри, и на него так приятно наносить маслом нужный цвет. Белое пространство – понятие исключительно сложное и многоплановое, в белом заключены все цвета и оттенки. Но в фильме это пространство было не статичным, оно находилось в постоянном движении и изменении.

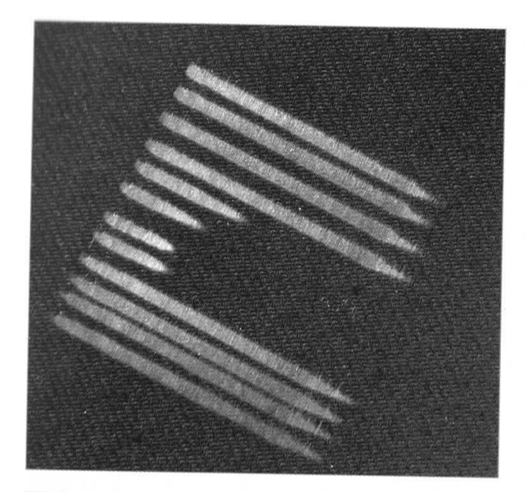






Кадры из фильма

Автобус в горах попадал то в облако "тумана", то в солнце, то в тень. Это давало необходимый нерв и навело меня на мысль изменять зонально внутреннее пространство автобуса, перераспределяя и трансформируя в движении тональные и световые акценты. В дневных сценах мы обходились минимальным освещением (три прибора дневного света по 575 ватт). Для увеличения светочувствитель-







Оптическая насадка с дифракционной решеткой и кадры , снятые с ее использованием

ности негативных пленок ДС-5 и ЛН-7 я применил способ, которым прежде не пользовался, хотя он был уже достаточно известен. Речь идет о предварительной (до съемки) дозированной засветке негатива. Такая засветка, как и засветка в процессе съемки, давала возможность проявлять негатив до более высокой гаммы.

Человеку в силу его психического склада свойственно изменение состояний, настроений. Это можно выразить "движением" световых и цветовых эффектов. Явления световой дифракции*, поляризации, эффекты "туманника" или зонального изменения тональности кадра открывают новые возможности для художественного выражения идеи с помощью более многозначных и сложных структур.

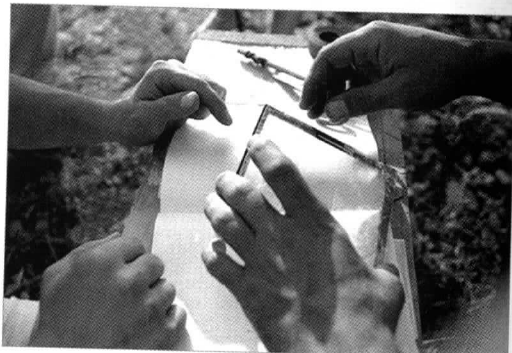
Свет в природе распределяется большими потоками, создавая более широкий фронт освещения по сравнению с искусственными источниками. Сегодня большинство операторов взяло на вооружение принцип сочетания естественного освещения с условным. Это во многом расширяет возможности работы со светом и помогает добиться исключительных пластических эффектов лепки формы, осо-

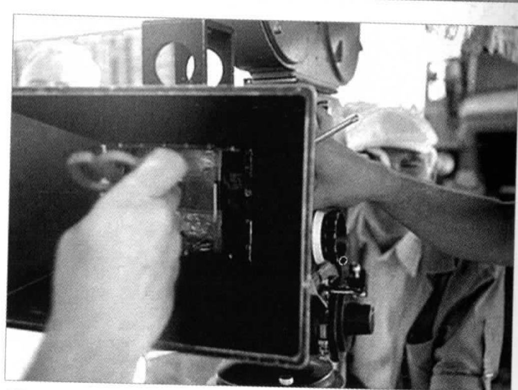
* *Дифракция (от лат. diffractus — разломанный) – явление, наблюдаемое при прохождении световой волны через край препятствия. При взаимодействии с препятствием волна отклоняется от прямолинейного распространения.*

бой воздушности пространственной среды.

В натурных условиях создать динамику света гораздо сложнее, особенно при рассеянном освещении. Чтобы добиться эффекта "движения" света при съемке натурных сцен и внутри автобуса, я применил оптическую насадку с дифракционной решеткой*. При цветной съемке дифракция всегда выражается в ярких спектральных тонах. Но эта особенность нас и не устраивала. Была опасность увлечься цветовыми эффектами и потерять идею светового рисунка. Тогда мы решили с помощью специалистов создать новую насадку с дифракционной решеткой, состоящей из насечек, выгравированных по специальному рисунку на поверхности стекла. Таким образом, нам удалось добиться почти монохромного эффекта дифракции.



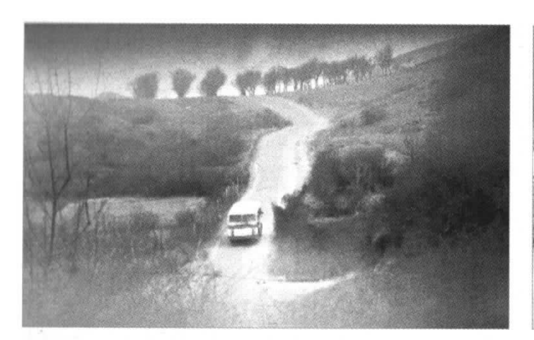




Установка атмосферных фолий в специальные рамки

Работа с этой насадкой требует особых условий распределения светлых и темных участков снимаемого объекта. Наиболее освещенные и затененные места становятся источниками дифракции в виде направленного светового потока. В процессе съемки, при трансфокации, возникает эффект свечения пространственных слоев воздуха на фоне темноты, а зритель воспринимает это как иллюзию движения света.

** *Оптическая насадка с дифракционной решеткой при съемке источника света позволяет создать вокруг него световые лучи, имеющие спектральную окраску.*





Кадры, снятые с использованием атмосферных фолий для создания воздушной среды и искусственных облаков

Теперь нужно было придумать, как зонально изменять пространственную среду, чтобы создать такую изобразительную динамику, которая бы отвечала напряженности действия. Подобные попытки предпринимались мною уже в "Сибириаде", но на новой картине эта проблема стала ключевой.

При съемке в движущемся автобусе практически невозможно регулировать тональность среды и освещения, чтобы выделить важное и убрать лишнее. Я искал какой-то новый мобильный прием и нашел его: частичное из-

менение тональности с помощью установки перед объективом в верхней части кадра рассеивающей среды из нейтральных прозрачных и полупрозрачных фолий (гелевых фильтров).





Кадры из фильма

Пространственная среда обладает особой слоистостью. Эффект, создаваемый фолиями, напоминает известный в китайской живописи образ "туманной дымки". Благодаря фолиям, туманная среда дает возможность укрывать или же обнажать в кадре отдельные части композиции. Именно дымка придает изображению живописность.

Система атмосферных фолий имеет свою палитру, свой набор средств от совершенно прозрачных (с нулевой отметкой), почти невидимых невооруженным глазом, бесцветных тончайших целлофановых пленок, до более заметных плотностей самых различных конфигураций. Оказалось, что особенно на натуре для естественного восприятия помимо рассеивающей фолии сверху, нужно вводить еще и более слабую снизу. Это создает рефлекс, будто идущий от земли – природу ее естественных воздушных испарений. Края фолий в обоих случаях могут иметь самые различные очертания в зависимости от кадра. Во избежание разоблачения приема следует располагать рассеивающую среду как можно ближе к объективу, что позволяет легко найти то значение фокусного расстояния, при котором полностью исчезают контуры атмосферных фолий.

Выбор рабочего отверстия объектива зависит от фокусного расстояния и от плотности контуров фолий. Зонально измененное оптическое пространство позволяет в определенных участках снимаемого объекта сохранить темноту теней – ту черноту, которая создает ощущение глубины в кадре.

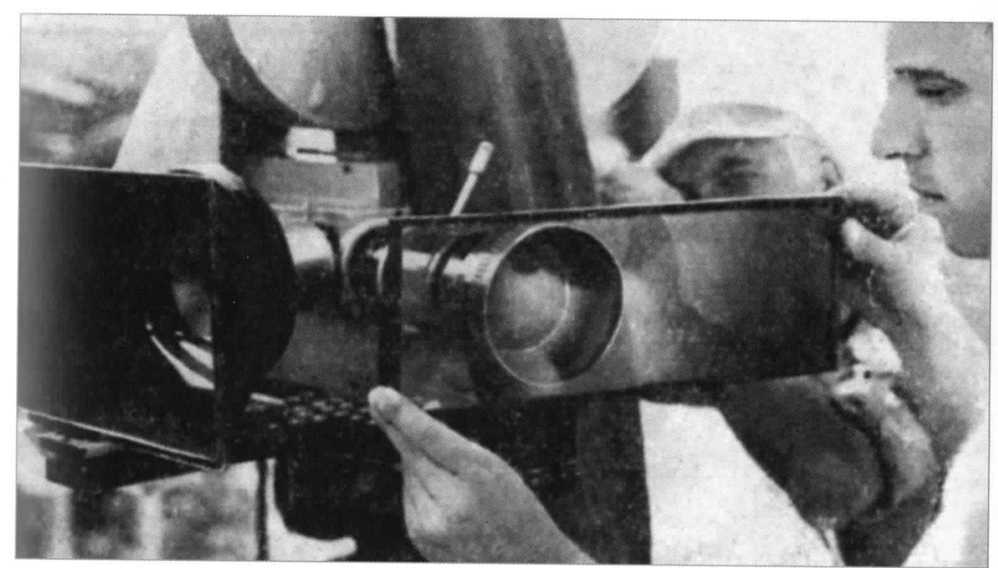
Сначала я применил этот прием на статичных кадрах, но при использовании объектива с переменным фокусным расстоянием стало ясно, что все "швы" можно спрятать за счет трансфокации. Во время такой съемки обнаружилась незаметная на первый взгляд иллюзия движения пространства, когда границы установленных фолий незаметно перемещаются, создавая неожиданные эффекты изменений среды, ее контраста, тональности и цвета.

При съемке статичных общих планов, варьируя различные комбинации атмосферных фолий, можно создавать искусственные облака любых очертаний, смягчать или вообще убирать "затуманиванием" все лишнее. Чтобы полностью скрыть "кухню", я дополнительно вводил слабый туманный фильтр, объединяющий все внутрикадровые элементы в единую среду. Благодаря этим приемам, в фильме удалось добиться более динамичного, живописного пространства.

Атмосферные фолии во многих случаях давали возможность отказаться от белого дыма, который служил всего лишь маскирующей завесой заоконного пространства. Зональное изменение пространственной среды позволяло создать иллюзию глубины – тональную перспективу.

Для получения эффекта многослойного пространства я применил двухобъективную приставку к камере КСК-1, созданную на киностудии имени А.П. Довженко. Она позволяла вести съемку двух разномасштабных объектов одновременно, соединяя их в одном кадре таким образом, что одно пространство входило в другое, то соединяясь с ним в одно целое, то вытесняя его.

Подобная возможность конструирования емкого, непрерывного, "фантастического" пространства уникальна: управлять переплетением двух перспективных структур (особенно в движении) очень трудно и рискованно – необходимо обладать особым вниманием и точностью. Эта система позволяет в процессе съемки менять контраст, освещение, цвет и прочие параметры одновременно в двух изображениях, а также в каждом из них по отдельности. Это дает возможность снимать драматургически сложные мизансцены, которые нельзя снять иным способом. Сочетание сжатого и свободного пространства, наложение друг на друга цветовых пятен и многие другие приемы создают своего рода непредвиденное изображение, где реальное неразрывно соседствует с условным.



Киносъемочный аппарат КСК-1 с двухобъективной приставкой. С помощью нейтрально-серого светофильтра удается полностью погасить или открыть (одновременно с диафрагмированием) изображение на одном из двух объективов

Кадр, снятый киносъемочным аппаратом КСК -1 с двухобъективной приставкой

Совмещение.

30 см. модель лесов из проволоки

↓

перед объективом камеры.

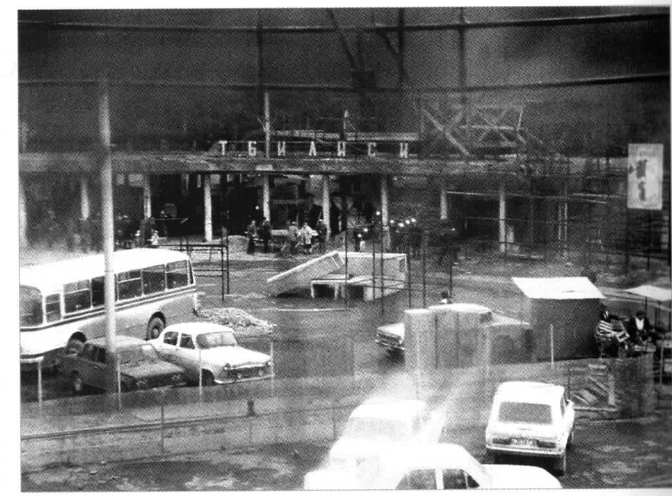


Схема совмещения модели строительных лесов с реальной автостанцией и кадр, снятый зональной линзой

Работать с Резо Эсадзе было интересно, поскольку он не только талантливый режиссер, но и прекрасный художник-график. Резо всегда собственноручно делает раскадровки и с их помощью ищет внутренние связи в фильме. Я этими раскадровками не пользовался – мы просто договаривались, что и как надо делать. В процессе работы Резо давал мне полную свободу и всегда считался с моим мнением.

Зональные линзы в этой картине не нашли широкого применения, но в некоторых кадрах они оказались незаменимыми. Так, для одной из первых сцен фильма надо было снять общий план автостанции на окраине большого города. Размеры объекта не позволяли создать необходимый масштаб в кадре. Пришлось декорировать автостанцию металлическими строительными лесами, но по высоте их было недостаточно. Тогда мы решили снять этот кадр следующим способом: из тонкой проволоки собрали небольшую плоскую модель лесов и с помощью зональной линзы совместили ее с реальными строительными лесами. В результате на экране получился внушительный кадр автостанции, на съемку которого ушло всего полчаса. Он был лишен протокольности холодного "оптического глаза", так как изображение в зоне линзы стало другим и привнесло в кадр элемент фантастичности, которая иногда бывает важнее реальности.

Съемка актерских сцен велась большими кусками на чистой импровизации, но это нас не пугало, так как все заранее было хорошо подготовлено. Со

временем опыт сам приводит к нужным результатам – такому опыту надо доверять. В момент прямого контакта со снимаемым материалом возникают непредвиденные обстоятельства, которые меняют задуманные решения. В процессе съемки движущейся камерой импровизация оператора играет первостепенную роль – как бы я ни был слит с камерой, вторым свободным глазом всегда приходится наблюдать за происходящим вне кадра. При этом иногда возникают какие-то внутренние импульсы, которые заставляют перевести камеру от основного кадра на другой, незапланированный. Например, в автобусе два актера ведут диалог. "Вторым глазом" я вижу, как вне кадра один из персонажей берет яблоко и начинает его чистить. Подчиняясь интуиции, я отвожу камеру на него, а актеры продолжают свой диалог. Такой подход к актерским сценам был одним из приемов импровизации при съемке.

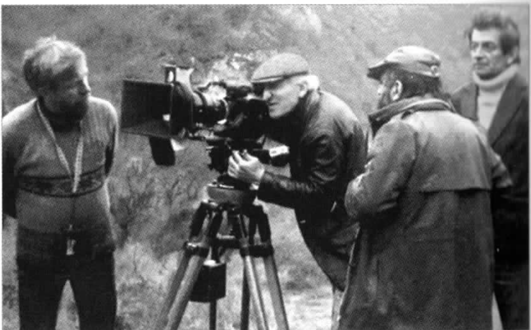


Кадр из фильма

Мы старались проследить за действиями актеров в меняющемся пространстве автобуса. Принцип импровизации помог проникнуть в смысл действия, происходившего в замкнутой среде автобусного салона. Мы не придумывали и не навязывали себе заранее умозрительных решений. Импровизация требует умения уловить появляющийся и мгновенно исчезающий нюанс, зафиксировать ускользающую деталь актерского поведения, неожиданно возникшую связь между людьми и предметами... Это были не просто механические наезды и отъезды, а, я бы сказал, настоящая каллиграфия – руки в определенном ритме движением камеры и трансфокатора выводили сложные узоры. Но возможностей трансфокатора не всегда хватало, тогда на помощь приходила ручная камера, которая помогала проникнуть в недоступные закоулки снимаемого объекта. В стесненном пространстве нет глубины – тональной перспективы, поэтому мне пришлось искусственными средствами (светофильтрами, фолиями) создавать новое, субъективное пространство.

В фильме есть и ночные сцены, их мы снимали в другом, таком же старом автобусе, оборудованном небольшими осветительными приборами: одни работали сверху через прорези в крыше, другие были спрятаны внутри самого





Автобус, оборудованный для ночных съемок (слева), и рабочие моменты съемки фильма

салона. Поскольку все снималось с движения и на натуре, за окнами ничего не просматривалось, кроме ночной тьмы, которая дышала всеми оттенками черного. В одном из таких кадров, снятых через переднее стекло нашего автобуса, неожиданно из полной темноты, словно видение, возникал другой, ярко иллюминированный автобус, проезжал мимо и скрывался в темноте.

Фильм "Нейлоновая елка" удалось показать приехавшему в Тбилиси режиссеру Крису Маркеру, одному из ветеранов французской "новой волны".

Увидев на экране переполненный людьми автобус, он заинтересовался: "Где же в это время находился оператор?". Крис Маркер попросил меня снять в Грузии ряд кадров для документального фильма, над которым он работал в разных странах.

"Робинзонада, или Мой английский дедушка"

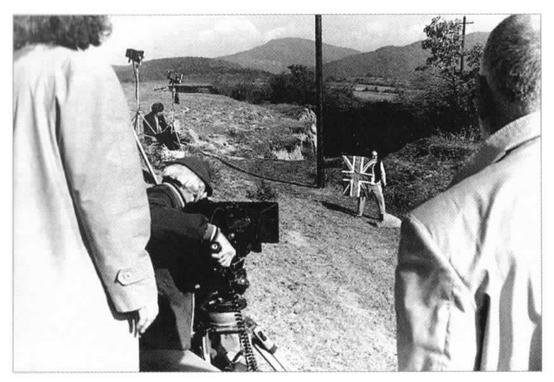
Как-то на киностудии "Грузия-фильм" я встретил молодую выпускницу кинорежиссерского отделения Театрального института имени Шота Руставели Нану Джорджадзе. Она сказала, что собирается ставить свой первый полнометражный фильм "Робинзонада, или Мой английский дедушка" и робко добавила, что не смеет просить меня поработать с ней, поскольку я снимаю только с известными режиссерами. Я ответил, что мне абсолютно все равно, с кем снимать – с известными или с начинающими – была бы интересная работа. Я прочитал сценарий, сюжет показался мне любопытным.

В начале века англичане принимали участие в создании телеграфно-телефонной линии Лондон–Дели, которая проходила через Грузию. Это были трудные для Грузии 20-е годы. Но в сценарии о событиях того времени рассказывалось в юмористическом ключе с позиций нынешнего дня, причем игровое действие переплеталось с хроникой тех лет.

Герой фильма – английский телеграфист Кристофер Хьюз, которому его внук-композитор посвящает свою симфонию. С самого начала репетиция оркестра задавала фильму музыкальную тему, которую надо было поддержать изобразительными средствами. Стараясь избежать повторения уже найденных приемов и исходя из условности сценария, я решил снять эту картину более свободно, даже дерзко. Уж если режиссура подчинялась не логике, а чувству и импровизации, то и мне давались все карты в руки: можно было "вести игру", о которой я давно мечтал.

Фильм снимался в цвете с вкраплениями черно-белых сцен и кадров, необходимых не для сюжетного развития, а, скорее, для эмоционального воздействия. Сам строй фильма носил коллажный характер, в нем не было четко определенной логической фабулы. Оптически картина выстраивалась в основном в светлой тональности, без темных теней.

Предстояло найти более неожиданные взаимоотношения света, цвета и воздуха, определенный ритм движения камеры, отказаться от геометриче-





Рабочие моменты на съемках фильма

ски выстроенных композиций и вообще не раздумывать о том, правильно ли расположил фигуры и предметы в пространстве.

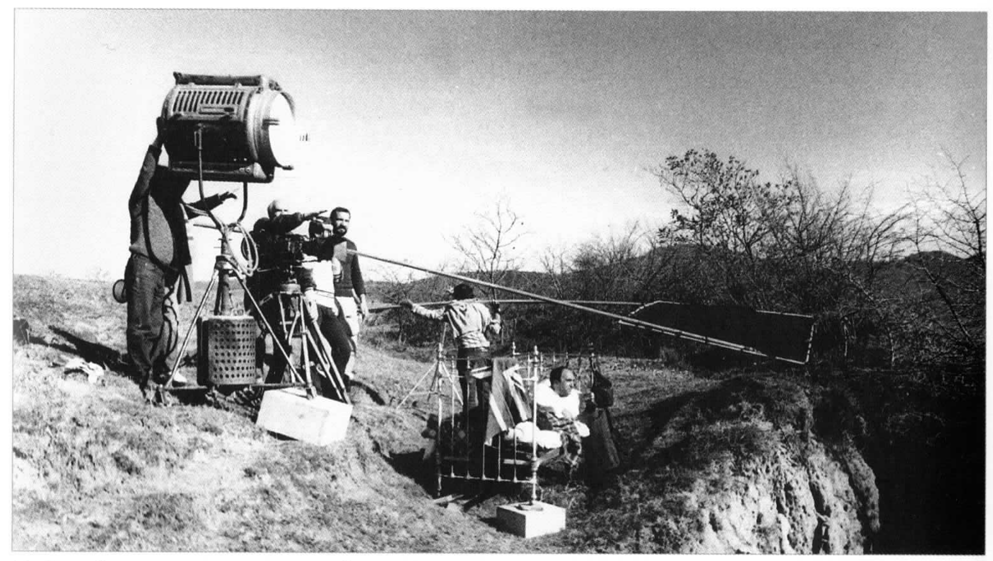
Иногда я применял метод съемки "экспозиции по тени". Это помогало повышать тональность всего изображения, видоизменяя соотношение цветов в сторону монохромности вопреки реальному зрительному опыту.

В работе над этим фильмом я вновь вернулся к идее зональной засветки негатива, но уже на другой, более простой и эффективной основе. У меня появилась возможность полностью раскрепоститься и управлять изображением прямо от камеры.

При съемке в 1924 году одного из ранних фильмов Карла Дрейера свет отразился от большой светлой поверхности стены и попал в объектив, в результате чего получился "брак" изображения. Я уверен, что подобные случаи происходили у многих, но они не придавали им значения и просто переснимали эти кадры. А вот талантливых мастеров, которые стремились к условному изображению, этот "брак" заинтересовал, и они осознанно стали прибегать к засветке в процессе съемки.

В живописи художники издавна применяли различные подмалевки и лессировки для того, чтобы тон подмалевка высвечивался там, где на него наложен более тонкий слой краски. Пользуясь зональной дозированной засветкой, мы можем получить задуманный тон в тех участках изображения, где достаточно малые плотности в негативе, т. е. в тенях, а там, где плотности завышены, эффект воздействия исчезает (подмалевок перекрывается более активным тоном и поглощается им).

Сегодня известная английская фирма Lightflex поставляет для кинокамер Arri полупрозрачные зеркала, которые устанавливаются перед объективом



Рабочий момент на съемках фильма

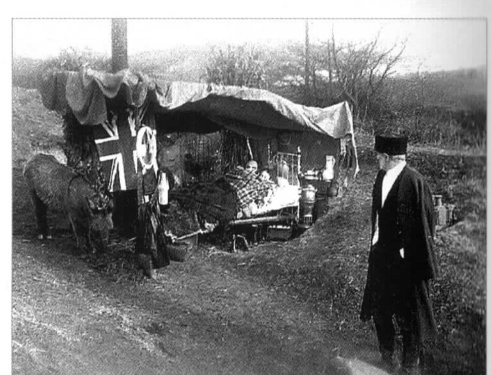
для дозированной засветки кинопленки непосредственно во время съемки с целью повышения светочувствительности или получения спецэффектов (таких, скажем, как тонирование изображения). Существует и более совершенная система засветки фирмы Varicon со встроенным экспонометром и регулятором яркости. Это сложные и дорогие системы. Для съемки "Робинзонады..." мне пришлось придумать свою, упрощенную. Я вспомнил, что в природе темные тона находятся в нижнем, а светлые – в верхнем простанстве поля зрения. Этот простой принцип и был положен в основу устройства новой системы зональной засветки негатива. В верхней части компендиума, закрепленного на камере, делается небольшая продольная прорезь с рассеивающей средой, через которую проходит искусственный луч света и попадает на установленный перед объективом туманный светофильтр минимальной плотности. Это и создает нужный эффект, более заметный сверху и ослабевающий книзу. Неравномерность становится не недостатком, а достоинством, придавая изображению живость, естественность.

Эта простая и удобная система управляется реостатом, который регулирует степень засветки в требуемом диапазоне. Данный пример еще раз доказывает, что порой нужно поменьше теоретизировать и уделять больше внимания эксперименту, не боясь ошибиться. С помощью этой системы и была снята вся картина. Когда же требовалось воздействовать на простран-









Кадры из фильма, вверху слева: Ж. Лолашвили в роли Кристофера Хьюза, справа : Н. Чанкветадзе в роли Анны

ственную среду зонально с помощью атмосферных фолий, они устанавливались вне зоны засветки, т. е. за туманным светофильтром.

В картине использовались старые фотографии и открытки, которые переснимались не как документы, а тем же способом, что и игровые кадры – с помощью зональной засветки, атмосферных фолий и других приспособлений.

В процессе съемки оператор видит больше, чем когда не снимает. Исходя из своего опыта, он с помощью оптики вычленяет определенную часть пространства, в котором работает, и за счет композиции, света и цвета подчиняет его своему видению. В организованном оптическом пространстве часть предметов видоизменяется, а другая, не подверженная воздействию среды (атмосферных фолий), сохраняет свои очертания. Так трансформируются не только формы предметов, но и формы самого пространства.

Во время съемки я знаю, что потом ничего не изменить, поэтому стараюсь все видеть, ничего не упускать. Это напоминает подход дальневосточ-



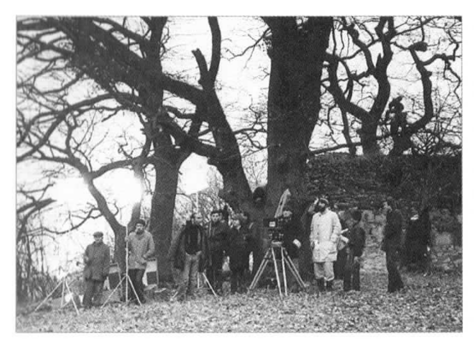
Съемочная группа: во втором ряду крайняя слева – Н.Джорджадзе, справа – Л.Пааташвили

ных художников, у которых каждый живой мазок кистью туши на бумаге, впитывающей влагу, является первым и последним. Полностью доверяя своему глазу, я лишь в редких случаях проверяю все по приборам. На площадке много народу, но снимаешь в полном одиночестве, на тебе – вся ответственность за окончательный результат работы над кадром.

В "Робинзонаде..." не было ни одной декорации, все происходило на натуре и в подлинных интерьерах. Я знал заранее, что при монтаже снятые кадры будут неоднократно перетасовываться, поэтому старался определить для всех кадров объединяющую тональность – воздушную среду. Здесь на помощь, как всегда, пришли туманные светофильтры, все "несуразицы" в работе обобщились в однотонную живопись, включая черно-белые куски, которые в печати с помощью виражирования подгонялись к цветному изображению.

В этой однотонности выражалось многообразие чувства цвета. Вспомним, как Рудольф Арнхейм приводит пример с белой скатертью, которая, "переходя из одной цветовой тональности в другую, образуя десятки цветовых оттенков, не переставала при этом оставаться белой".

Надо было ощутить тесную связь между освещением и настроением фильма, чтобы все соответствовало задуманному тону картины. Но поскольку фильм строился, в основном, на импровизации, в зависимости от нее и от возникавшего в каждом кадре настроения менялось и освещение.




Рабочие моменты на съемках фильма

В работе с начинающим режиссером, еще не успевшим окрепнуть, опытному оператору поневоле многое приходится брать на себя. Оператор получает возможность наиболее полного самовыражения. Но, с другой стороны, он увлекается своими проблемами, в чем-то явно перебирает и, в угоду себе, начинает оказывать давление на режиссера. К счастью, с нами на этой картине такого не случилось.

"Эй, маэстро!"

Фильм "Эй, маэстро!" режиссера Нодара Манагадзе рассказывает о жизни талантливого пианиста. У него не сложилась судьба, и, порвав с прошлым, он выбирает профессию настройщика роялей. Начинается одиссея героя: он ездит на машине из города в город, из дома в дом, одна встреча сменяет другую. Однажды он попадает в загадочный дом, где доживают свой век пенсионеры. Но он оставляет этот дом, этих людей и уезжает. В финальном кадре его машина медленно удаляется по бесконечной дороге в сторону гор.

Я всегда любил снимать город. На этот раз я решил подойти к съемке несколько иначе. Фильм был неторопливый, поэтому мне показалось, что здесь был бы уместен подробный анализ, рассматривание того, на чем обычно не задерживается наше внимание. Для этого потребовались все известные мне технические средства. Я остановился на цветной негативной пленке "Орво", хотя и малочувствительной (30-40 ASA), но по сравнению с нашей пленкой достаточно прозрачной и обладающей лучшей разрешающей способностью.

Весь материал я проявлял и печатал в лаборатории "Ленфильма", что дало мне возможность снимать на этой пленке натуру без конверсионного свето-

фильтра (Wratten №85), который значительно уменьшает светочувствительность. Любые изменения цветовой температуры источника света во время съемки легко компенсировались при печати позитива. Отснятый негатив подвергался дозированной засветке в лаборатории и для увеличения светочувствительности проявлялся форсированно до более высокой гаммы (0,75 при норме 0,65).

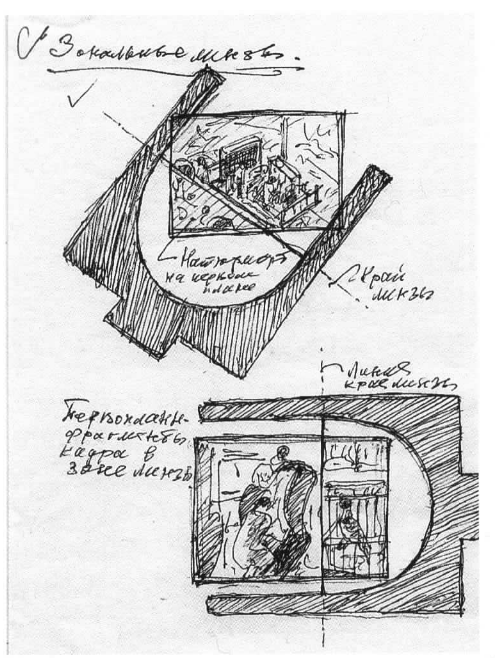

Кадр из фильма

В картине преобладали статичные кадры, было много общих планов, рассчитанных на глубинные построения. Кажется, что снимаемое изображение всегда перед тобой, но на самом деле оно живет своей жизнью, находится в непрерывном движении, все время от тебя ускользает. Иногда хочется остановить его и рассмотреть. Виктор Шкловский писал о подобных паузах: "В искусстве необходимы площадки, так же, как и на лестнице. Напряжение не может быть непрерывным".

Для создания сложных оптических структур я пользовался зональными линзами, а для усиления эффекта пространственной среды подключал атмосферные фолии. При необходимости изменения цветовой тональности в определенных участках кадра я применял атмосферные фолии самых различных, едва заметных цветовых оттенков. Снимая натуру, я старался не добиваться физически ощутимого пространства неба (иногда даже и земли), а сохранять бестелесную воздушную среду. Природа иногда выглядит слишком материально, поэтому возникает необходимость зонально вводить туманную среду. Эти "дымчатые пустоты" должны быть живыми – "дышать", органично взаимодействуя в композиции с остальным пространством.

В работе над "Нейлоновой елкой" я, еще не имея опыта применения этого приема, пользовался им весьма ограниченно и не всегда точно, но, тем не менее, мне уже тогда удавалось выстраивать сложные "атмосферные" композиции. Все эти приемы и приспособления, о которых я говорю, – дело сложное, тонкое и рискованное. Оператор не должен забывать, что он работает на производстве, а не занимается своими "гениальными" экзерсисами.

В этой картине, как и в "Робинзонаде...", не было декораций, все снималось в естественных условиях. Особенность интерьеров в фильме заключа-

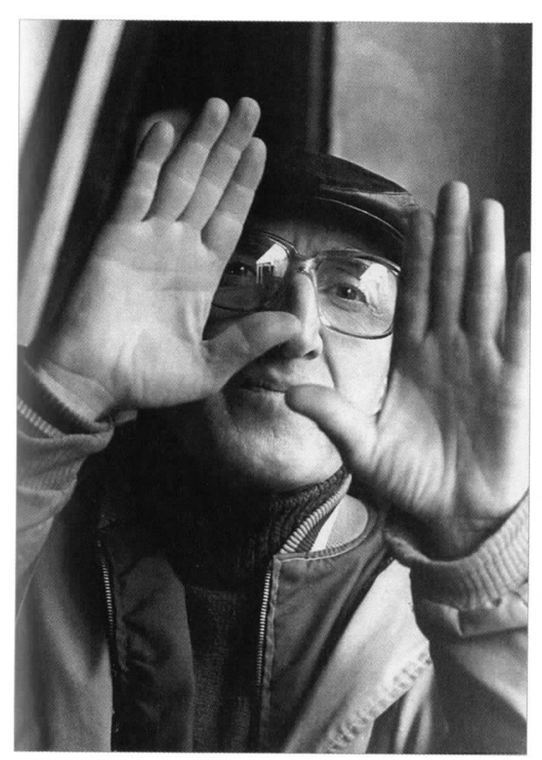


Операторский набросок установки зональной линзы



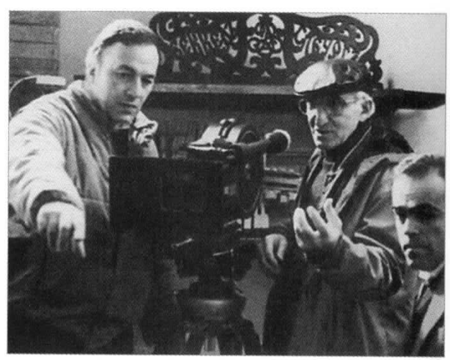


Кадры из фильма, снятые с использованием зональных линз разных диоптрий





Рабочий момент съемки фильма



Я с Нодаром Манагадзе (слева) и Гоги Микеладзе (справа)



Люба Пааташвили

лась в их достоверности, в подлинности световых эффектов, фактуры, поверхностей, строения предметного мира. Каждая частица этого мира должна была занять свое место в новом оптическом пространстве. Поэтому зональные линзы для решения этих задач были незаменимы.

Замечательный художник Гоги Микеладзе сумел необычайно изобретательно разработать натурные и интерьерные объекты. Важно было подобрать такие предметы и детали, которые бы точно "работали" в зоне действия линзы, создали единую композицию и цельность. Не менее качественную работу проделала по фильму и художник по костюмам Люба Пааташвили, которой удалось найти интересные по рисунку, цвету и фактурам художественные решения, что было важно для пластики изображения.

В каждом снимаемом объекте был выделен основной статичный общий план – как своеобразный ключ среды и настроения. Иногда эти кадры использовались для пауз, для создания определенного ритма, подготовки монтажного решения.



Кадры из фильма

Чтобы та часть пространства, в которой действует линза, органично входила в общее пространство кадра, необходима дополнительная среда, объединяющая эти части в единое целое. Эту функцию при съемке предыдущих картин выполняли туманные светофильтры. На данной же картине появилась возможность использовать вместо них светофильтры Low Contrast американской фирмы Tiffen, которые я ранее не применял. По характеру эти фильтры близки к "туманникам", но работают лучше. Учитывая контрастную проявку негативной пленки, мне пришлось использовать более высокую кратность этих светофильтров (номера 3 и 4). Сегодня появились уже усовершенствованные универсальные светофильтры Pro-Mist, помогающие создавать различные эффекты пространственной среды.

К концу работы над картиной мне показалось, что я максимально овладел техникой съемки зональными линзами, особенно в ночных сценах. Одну из таких сцен я приведу в качестве примера. Герой фильма, застигнутый неожиданным ливнем, попадает в странное строение (дом престарелых) на окраи-



Кадр из финального эпизода фильма

не города. Человек по своей природе малоразговорчивый, он находит здесь исключительно радушный прием. Мы видим обстановку этого дома: гипсовые бюсты, старые фотографии, рояль, зеркала. Камера скрупулезно рассматривает все это, акцентируя отдельные детали на первом плане зональной линзой, чтобы глубже проникнуть в их, казалось бы, никому не нужный смысл. Сцена чаепития строится на длинных монологах персонажей, сидящих за столом на фоне старинного зеркала. На первом плане мы видим четко выделенные, с помощью зональной линзы, лица без потери резкости по всему полю кадра при полном открытии диафрагмы объектива (1:1,4).

Сумрачная тональность этой ночной сцены оживляется мягким освещением с улицы. Свет проникает через застекленную веранду, придавая этому жилищу особое настроение тепла и уюта, по которым так истосковался в своих мытарствах наш герой. Вот он садится за рояль и, под сиянием яркого света старинной люстры в центре залы, исполняет классическую мелодию: происходит гармоничное слияние музыкальной и изобразительной пластики.

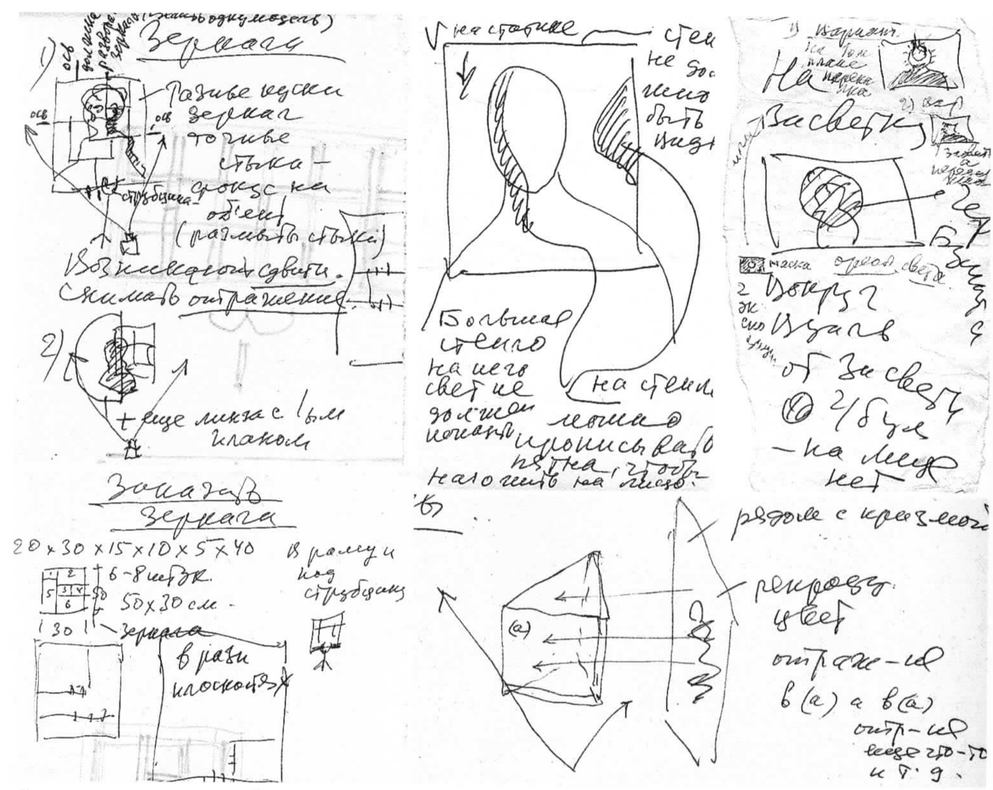
Для создания более напряженного ритма в изображении в некоторых сценах (колхозный базар, драка на рельсах) была использована уже применявшаяся мной ранее камера с двухобъективной приставкой. Таким образом, совокупность приемов (линза, приставка, засветка и другие приспособления) рождали на экране новое многозначное пространство. Эта система "все в одном" дала мне возможность снимать более свободно и уверенно. Так возникла формула моего кинематографического видения и понимания, по которой я живу и работаю уже много лет. Более важным становится не технология, а духовное начало, особое отношение к окружающему миру – то, что составляет твою природу и придает фильмам определенную интонацию. Я не просто пришел к этому – я в это поверил. Это та дорога, по которой ты идешь.

"Кров, или Материал неоконченного фильма"

Спустя пять лет – в начале 1992 года, я начал работать над картиной "Кров, или Материал неоконченного фильма". Перед этим я снял два фильма во Франции, но о них речь пойдет позднее.

Судьба в третий раз свела меня с режиссером Резо Эсадзе. Он задумал построить все основные монтажные связи в картине на старом как мир приеме наплывов и многократных экспозиций. Идея двойной экспозиции зародилась еще в первых пещерных рисунках, когда художники делали свои наброски поверх уже созданных изображений, не стирая их. Позже восточные художники часто писали комментарии на фоне своих работ и ставили свою печать прямо на поверхности картины. В период немого кинематографа было проделано много экспериментов: кинематографисты искали новые пути выразительности, использовали двойные экспозиции, наплывы, даже процарапывали пленку, создавая целлулоидный дождь, пускали при съемке ленту в обратном направлении и т.д.

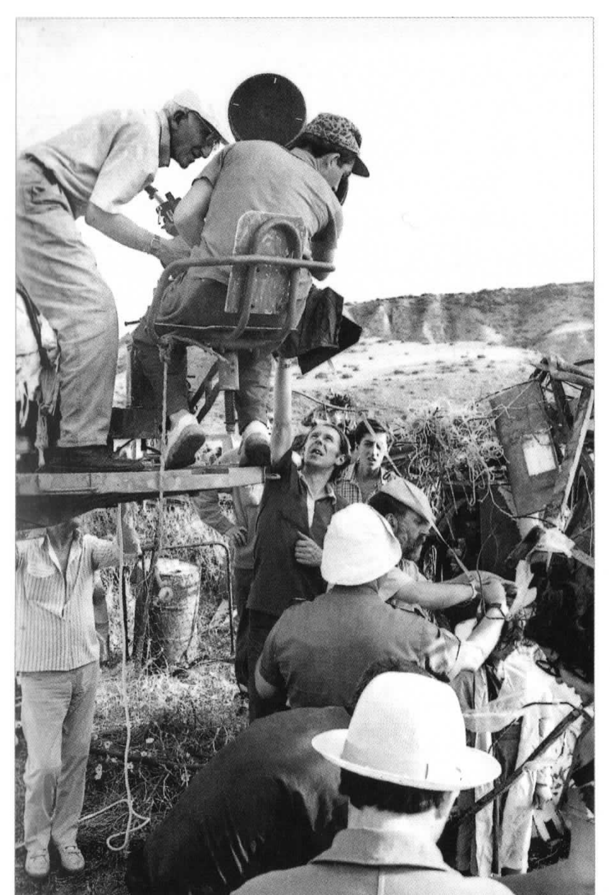
Но важен не сам прием, а то, как он используется драматургически, какую изобразительную и смысловую нагрузку несет. В своем сценарии Эсадзе нашел такой монтажный строй, при котором многократные экспозиции и наплывы раскрывали содержание не внешне, а изнутри. Меня заинтересовал такой подход и, несмотря на технические сложности в его реализации, я охотно согласился принять участие в этой работе.

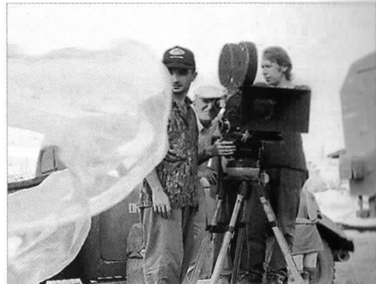


Операторские разработки технических приемов к съемке фильма

Сюжет фильма таков: театральный режиссер ставит пьесу Эжена Ионеско "Стулья" в Грузии в период сложных политических событий начала девяностых годов. В процессе постановки спектакля мы узнаем о закулисных делах театра, о подробностях частной жизни режиссера и его семьи. Рассказ строился не в логической последовательности фабулы, а на временных смещениях и ассоциациях, что требовало адекватных образных решений в изображении.

Фильм состоял не из отдельных монтажных кусков – каждый кадр совмещал в себе несколько планов, снятых в разных крупностях, с разных точек и объединенных наплывом. Человеческое зрение в реальности шире взгляда объектива – мы видим предметы как бы одновременно с разных позиций. Чтобы реализовать подобный замысел на протяжении всей картины, наплывы и многократные экспозиции пришлось бы делать в цехе комбинированных съемок с помощью дубль-негатива. Мы понимали, что при этом потерялось бы не только качество изображения, но и та естественная неожидан-









Рабочие моменты съемки фильма

ность, которую дает импровизация. Поэтому решили всю работу делать в процессе съемки, хотя и сознавали, что здорово рискуем. Чтобы снимать подобным образом необходима камера, оборудованная специальным устройством для наплывов. Нам удалось с трудом получить на "Мосфильме" единственную уцелевшую старую американскую камеру "Митчелл Марк-II", которую я использовал еще в "Романсе...". Сложность метода заключалась в том, что надо было работать по-снайперски, то есть все время безошибочно снимать одним-единственным дублем. Внутри кассеты все кадры с наплывами выстраиваются в одну неразрывную цепочку, после первого же срыва все приходится начинать сначала. И, конечно же, как мы ни старались, срывы были неизбежны. Мы начали задумываться, что можно изобрести. Попробовали снять вто-



Рабочий момент съемки фильма

рой дубль, накладывая его на уже отснятый, который обычно отличается от первого. Как ни странно, получился интересный эффект без какой-либо путаницы двух изображений. Конечно же, таким "открытием" мы не злоупотребляли и старались применять его лишь в крайних случаях.

Но главная проблема была все-таки производственная – съемки шли мучительно медленно и стоили дорого. Благо экспериментальной "Студией +1" руководил Эсадзе, который и основал ее, чтобы снять эту картину.

Когда монтировали рабочий позитив, заметили, что можно смело резать изображение "по живому" наплыву и склеивать его с другими подобными кадрами. Возникали очень интересные и неожиданные монтажные связи. Большую роль при этом, конечно, играла динамика изображения, масштаб, контраст, цвет и звуковой ряд. Этот прием выручал нас во многих случаях, как один из вариантов стыковки отдельных "сложносоставных" кадров.

Натуру и интерьеры мы снимали свободно, используя всю палитру возможностей освещения и цвета. Вместе с одним инженером мы создали особый пульт на 100 киловатт для управления всеми необходимыми осветительными приборами с помощью реостата. Я давно ждал такой возможно-

сти, которая давала неограниченную свободу для создания световых и цветовых эффектов в кадре. В работе нас также выручала негативная пленка "Фуджи", обладающая широким спектром изобразительных возможностей.

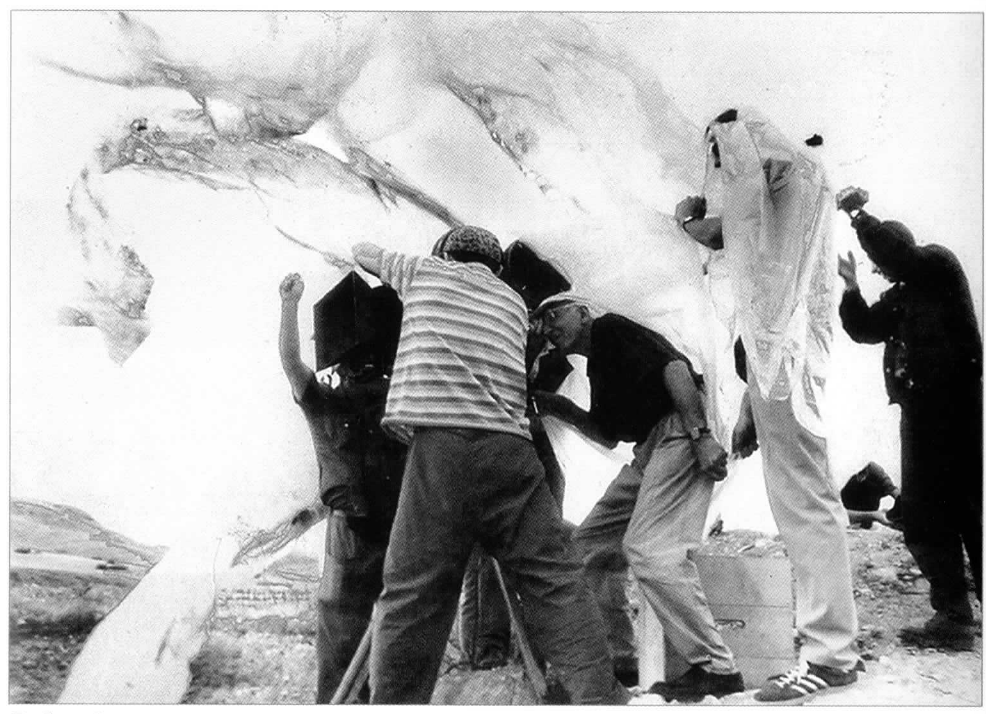
Большое количество наплывов и многократных экспозиций придали объектам особый пространственный характер. Изображение, снятое с различных точек и ракурсов, приобрело философскую многозначность. Некоторые объекты в таких "многосложных" кадрах изображались одновременно изнутри, снаружи и в разных временах: в прошлом, настоящем и будущем. Все эти кадры требовали исключительного внимания и кропотливого труда. Мы каждый раз с нетерпением ждали материал из лаборатории, чтобы увидеть, что "натворили". Боялись, что наши "усложнения" будут настораживать зрителя, но все-таки надеялись на его понимание. Ведь доказано – даже дети прекрасно воспринимают и улавливают смысл наплыва.

Важная роль в работе отводилась также зеркалам и оптическим призмам – они заметно раздвигали реальное пространство и создавали непривычную перспективу. Зеркалами я пользовался во многих своих картинах, но здесь был особый случай: отражение в отражении давало оптический эффект как бы четвертого измерения – "глубины в глубине". Зеркало доказывает существование линейной перспективы, в нем может отражаться то, что нельзя увидеть простым глазом.

Задумывая всевозможные смещения в реальном пространстве, мы использовали фокус зеркального отражения для превращения правого в левое. Определенное положение зеркал позволяет иметь одновременно несколько ракурсов одной и той же фигуры или предмета. Даже в небольшом зеркале можно отразить огромные пространства.

Мы широко применяли выпуклые и вогнутые пластиковые материалы, покрытые зеркальным слоем, в котором непривычно отражались снимаемые объекты. Такие зеркала отлично работают в темной среде – когда фигуры и предметы освещены, в отражении возникает эффект глубины и ощущение темного бездонного пространства.

Известно много примеров использования зеркальных эффектов в живописи: прежде всего, в произведениях Яна Ван Эйка, Веласкеса, в работах импрессионистов и современных художников. Широко применяли зеркала в своих экспериментальных работах при создании фотоизображений Мохой-Надь и Ман Рей. Не случайно идея зеркала проходит и через все фильмы Тарковского.



Рабочий момент съемки

В отдельных кадрах мы помещали перед камерой большие куски тюля и прозрачные ткани. Это напоминало опыты Марселя Дюшана: "...В 1914 году Дюшан фотографировал развевающиеся перед форточкой куски тюля, менявшей свои очертания под воздействием ветра..."*. А в некоторых случаях даже использовали ирисовую диафрагму, придуманную на заре кинематографа Билли Битцером, знаменитым оператором Гриффита. Она позволяла уводить изображение в черное поле, которое обычно соединяло отдельные сцены фильма.

Особое место в картине занимали натюрморты, но это была не мертвая натура, а живые вещи и предметы. Эти композиции были многослойны, одухотворены, жили своей внутренней жизнью и несли определенный смысл. Такой материал трудно описать словами, его нужно увидеть. Съемки картины продолжались почти два года и по разным причинам неоднократно прерывались. К сожалению, эту интересную картину мне не удалось до-

* *Цитата взята из книги М.Ямпольского "Наблюдатель: очерки истории ви́дения", Ad Marginem, М., 2000 (с. 261).*







Кадры из фильма с использованием приемов наплыва и многократного экспонирования

вести до конца в связи с переездом в Москву, и я передал ее одному из своих учеников, оператору Давиду Гуджабидзе. Окончательно фильм был завершен в 2003 году.

Я был доволен своей работой, потому что за многие годы впервые столкнулся с подобным материалом, в котором в начале все ставилось под сомнение. В поисках новой формы мы во многом рисковали, и риск сделал свое доброе дело – картина получилась необычной и загадочной, решала многие вопросы.

Это был мой последний художественный фильм, снятый в Грузии. Он завершил один из наиболее важных этапов в моей творческой биографии. За это время мне посчастливилось поработать с талантливыми мастерами грузинского кинематографа, побывать на своей земле, в условиях знакомой привычной среды, родной речи, традиционного уклада жизни. Это еще раз напомнило ранние годы детства и юности, радостные успехи первых фильмов. Все это осталось в моей памяти – навсегда.

Во Франции

"Мадо, до востребования"

Режиссер Ираклий Квирикадзе предложил мне снимать по его сценарию картину "Румяный Дон Жуан плачет" для французской фирмы "Барнаба-фильм". Мы отправились в Париж, выбрали натуру, провели ряд актерских проб и прочие подготовительные операции, но фильм по разным причинам снимать не стали.

В Париже я встретил своего старинного приятеля скульптора Гуджи Амашукели. Он учился в Тбилисской Академии художеств, потом жил и работал в Москве, женился на француженке Кате Барсак (ее отец был организатором и директором парижского театра "Ателье") и в 1974-м, когда ему исполнилось 33 года, уехал в Париж. Мы много лет не виделись, и вот я очутился в его мастерской на улице Лепик.

Гуджи сегодня, пожалуй, единственный мастер в Европе, работающий с серебром в технике точной выколотки. Его произведения украшают музеи и частные коллекции во всем мире. Созданные им подсвечник, купель и кувшин стоят в алтаре Собора Парижской Богоматери вместе с бесценными шедеврами французских мастеров. Его работы также хранятся в Ватикане и Шартрском Соборе.

Я наблюдал за его работой, мы вспоминали Москву, нашу дачу в Черепково, его пятилетнее ожидание визы...

Так проходили дни, как вдруг из Москвы позвонил Саша Адабашьян, с которым мы работали на "Сибириаде". Он был художником-постановщиком и заменил уехавшего тогда во Францию Николая Двигубского. Теперь у него появилась возможность на той же фирме "Барнаба-фильм" снять в качестве режиссера картину по собственному сценарию, написанному на основе романа Симоны Арез "Мадо". Саша пригласил меня на этот фильм.

Сюжет пришелся мне по душе – простая и чистая история, в которой была и поэзия, и мягкий юмор. Это рассказ о чудаковатой провинциальной почтальонше Мадо. Все ее любят, и она любит всех. Но вот Мадо увлеклась заезжим режиссером, а он, как выясняется к концу фильма, снимает всего лишь жалкий рекламный ролик с оранжевым воздушным шаром. В порыве разочарования девушка хочет покончить с собой, переплывает на другой берег озера. Но любовь всей деревни возвращает ее к жизни. В финальном кадре Мадо, едва прикрывая ветвями обнаженное тело, выходит к нам навстречу.

Саша Адабашьян впервые выступал в качестве режиссера, но чувствовал себя вполне уверенно. К тому же он прекрасно владел французским. Мы работали у него дома. Адабашьян сказал мне, что устал от изысканной живописной стилистики многих фильмов, где он был художником, и хотел бы поискать новые, более живые решения. Нам показалось, что американский художник Эндрю Уайет, отличавшийся лаконизмом и филигранной точностью в выборе деталей, наиболее близок нам своей кинематографичностью. Его живопись "вобрала" в себя такие смежные области, как фотография и кино.

Нужно было постараться изобразительными средствами передать дух, атмосферу французской провинции, постичь законы "французского жеста", движения.

После долгих бесед, после выбора натуры, после того, как Саша сам сделал все раскадровки к фильму, причем настолько точные, что по ним можно было свободно ориентироваться в работе, сам же он и определил, в каком цветовом ключе будет сниматься картина. В результате цветовое решение оказалось на грани китча: так возникли интерьеры с яркими пятнами, костюмы, которые постоянно, а иногда и "нагло" контрастировали с окружающей обстановкой, цветы, зелень, летнее небо и солнце – словом, все то, чего всегда старался избегать. Я с самого начала был против открытого буйства красок, но не испугался, думал только о том, каким образом укротить этот бросающийся в глаза цвет. Я был бы рад включиться в эту активную "живопись" не только по всему фильму, но и по каждому кадру в отдельности, но на это не было ни условий, ни времени: за 8-10 недель мы должны были снять не один десяток объектов! Как не вспомнить прошлые времена, когда у тебя была возможность все серьезно обдумывать, тщательно готовиться к каждой картине и спокойно снимать.

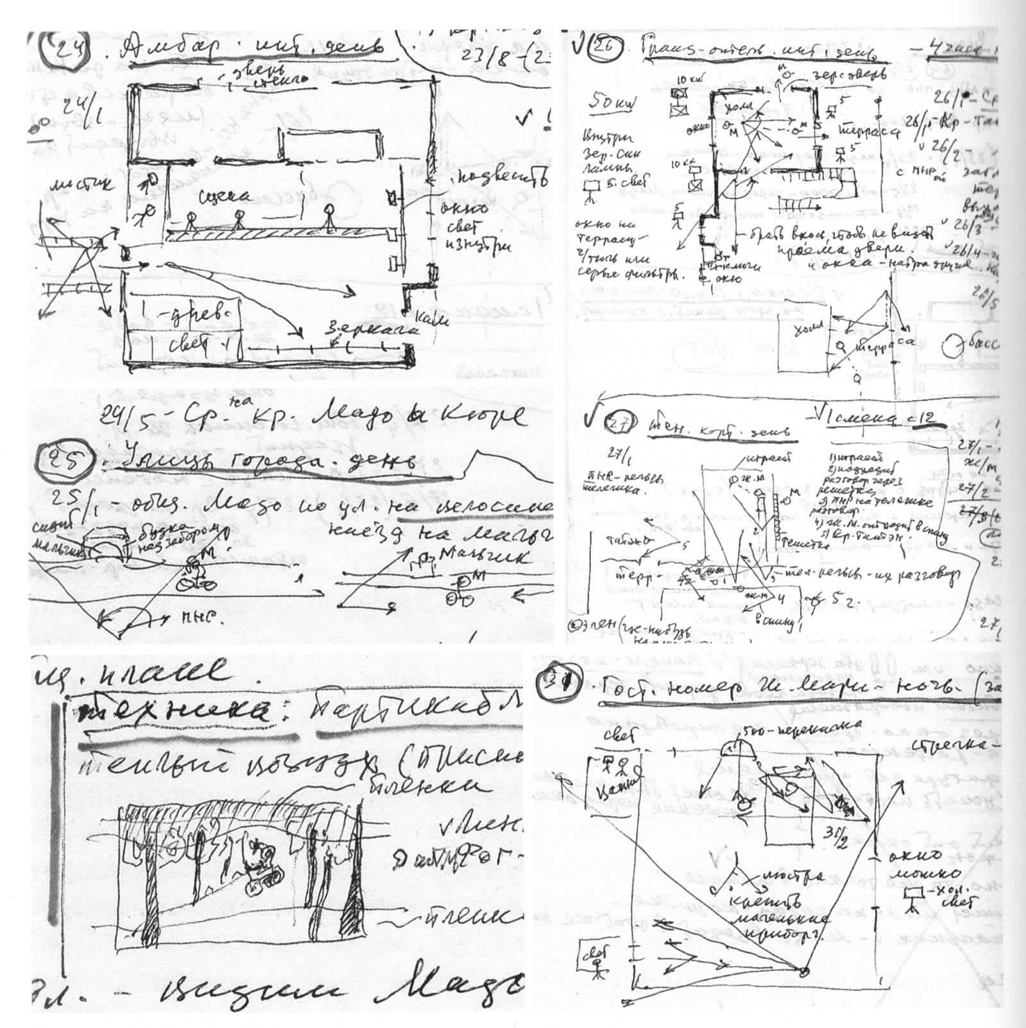
Чтобы выйти как-то из создавшегося положения, я решил применить свою систему освещения, с помощью которой можно было добиться полутонов, рефлексов, "воздуха", иначе цвет задушил бы все тени и света. Ведь колорит не возникает сам по себе, его надо организовывать. В данном случае создать его я мог только путем усмирения цвета, соизмерения цветового пятна с пространством всего кадра.

После нескольких технических проб мы остановились на негативной пленке "Фуджи". Французский оператор Рикардо Аронович (мы видели его прекрасную работу в фильме Этторе Скола "Бал") посоветовал нам с Сашей поработать на этой пленке нового типа, возможности которой он уже хорошо знал. К тому времени японцы на год опередили американскую фирму "Кодак", изготовив мелкозернистую, "прозрачную" пленку со светочувствительностью 50, 125, 250 и 400 ASA. "Фуджи" отличается от "Кодака" нюансированной палитрой цветов и дает возможность более утонченного их восприятия. Меня всегда привлекала еле уловимая желтовато-голубоватая гамма спектра этой пленки, увидев на экране результат испытаний, я согласился взять ее.

По большому счету, работа с цветом требует бескомпромиссной тщательности, о которой тогда и думать не приходилось. Все объекты оказались оформлеными в цветовом отношении – ничего нельзя было изменить. Цветовое решение было предопределено, мне предстояло снимать без перестановок, изменений и поправок.

Поскольку работать приходилось быстро, я попросил привезти во Францию моего ассистента и второго оператора. Я давно уже отказался от сигнальных отметок для актеров. Замеры фокуса обычно занимают много времени и ограничивают свободу действия в кадре. Вот фраза из беседы Анри Картье-Брессона с Жаном Ренуаром: "Я видел, как ты выставил ассистента оператора, когда он стал измерять рулеткой расстояние между объективом и актером. Вот как почитали актера!". Мой ассистент ухитрился провести всю картину, так ни разу и не воспользовавшись рулеткой, при этом переводил фокус с такой точностью, что французы не верили своим глазам. Технически мы были прекрасно оснащены. Я обходился малой электростанцией, расходуя, в основном, 6–8 киловатт за смену.

Мне было удобно работать широкими мазками (особенно в больших интерьерах), направляя свет через французские сборно-разборные легкие дюралевые рамы разных размеров, затянутые рассеивающим пластическим



Операторские разработки к режиссерскому сценарию фильма

материалом различной плотности (frost). Диффузные экраны, в зависимости от их размеров и расстояния до приборов, создают особую стихию текучего, подвижного, разливающегося освещения, придавая свету более или менее направленный характер. В этом их особенность и преимущество перед другими системами.

Я также использовал приборы рассеянного света soft-light различной мощности (1–2 кВт). Но даже перед ними иногда приходилось ставить рассеивающие экраны, что намного улучшало качество света. Широкое приме-

нение нашел также и "английский свет"*, который подвешивался сверху в более просторных помещениях.

Каждая из этих систем имеет свои преимущества и недостатки. Поэтому целесообразнее использовать их в различных комбинациях, варьируя в широком диапазоне, добиваясь богатого разнообразия световых пластических решений.

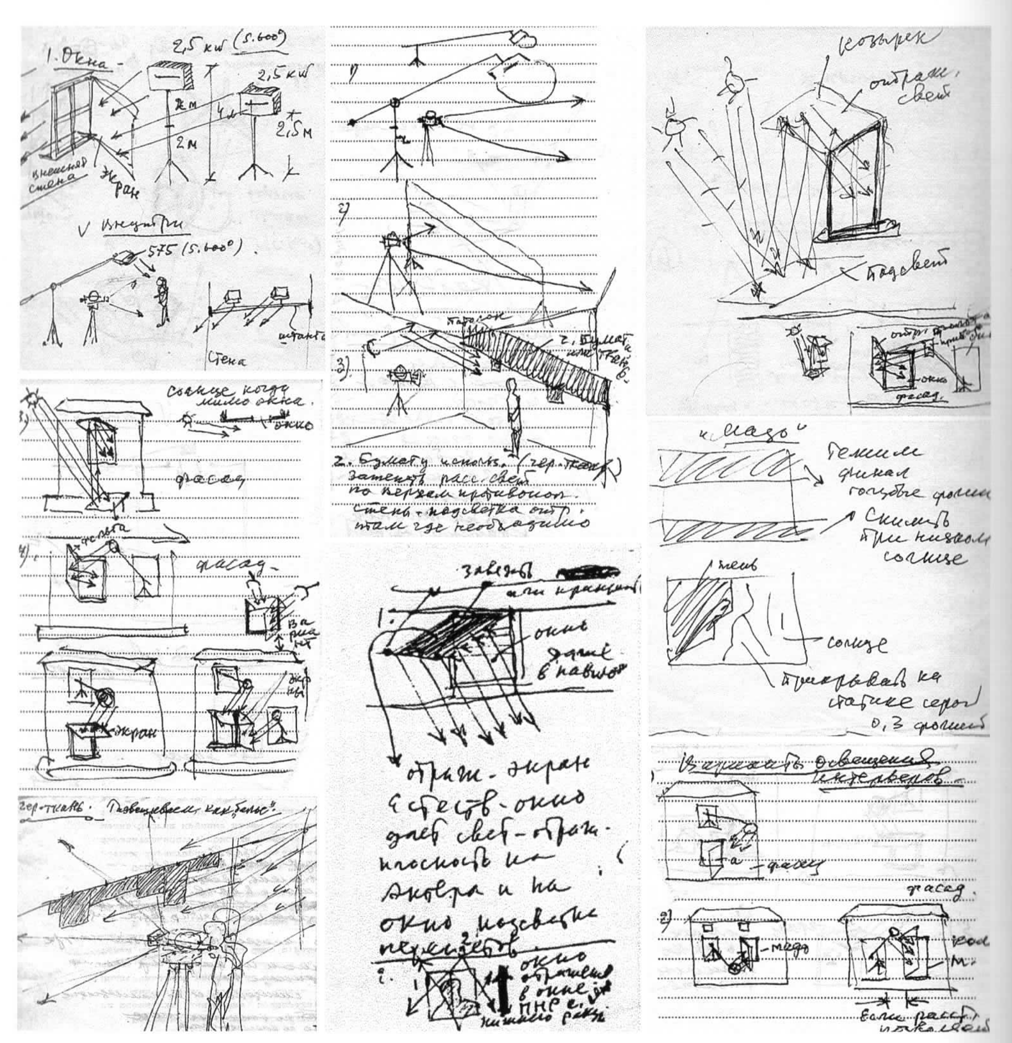
Как известно, операторы при установке освещения для затенения отдельных участков снимаемого объекта широко применяют "французские флаги"**. Они не особенно удобны в работе и занимают много места. Поэтому в дополнение к ним я часто использую куски черной ткани, развешивая их, как белье за кадром. Этот простой прием дает возможность более точно управлять задуманными световыми эффектами, регулировать светотональные контрасты и легко устранять "паразитный свет", неизбежно проникающий в поле зрения камеры.

Работая со светом, я ориентировался на простые естественные решения, близкие к вермееровским, но, в то же время, оглядывался на Эндрю Уайета, и даже на Эдварда Хоппера, поскольку у меня в кадре каждый раз возникали перед носом цветовые пятна. Живопись Хоппера напоминает оптическое пространство, снятое через разные объективы. В ней многое обращает на себя внимание – линейное построение, общий колорит, выделение цвета. И все же преимущественно я отталкивался от Вермеера. Он всегда был для меня не только великим живописцем, но и великим "оператором". Удивительно, как ему удавалось передавать тончайшую воздушную среду вокруг предметов. Воздух у него всегда присутствует как пелена, которая настолько прозрачна, что мы, будто находясь внутри картины, не ощущаем этой дымки. Меня увлекало и то, что при внешней реалистичности его картин, вглядываясь в детали, можно было увидеть в них условные мотивы.

В фильме не было декораций, использовались только подлинные интерьеры и натура. В интерьерах, как правило, я подстраивался к существующему световому рисунку, лишь усиливая его эффект, но иногда включал и элементы условного освещения, разумеется, не в ущерб общей идее. Если же света в помещении было достаточно, старался перераспределить его, затеняя отдельные участки, что придавало изображению некоторую таинственность.

* *"Английский свет" – конструкция состоит из нескольких безлинзовых приборов, скрепленных вместе по кругу. От них сверху опускается "юбка" из темной ткани, которая ограничивает распространение света по сторонам.*

** *"Французские флаги" – рамки с черной тканью разных размеров, которые поглощают свет и выполняют функцию затемнителей. Применяются для управления освещением при съемках на натуре и в павильоне.*



Схематичные наброски систем, приемов и технических приспособлений для создания световых эффектов

Сегодня в развитии осветительной техники произошел большой скачок. Идея рассеянно-направленного освещения легла в основу создания усовершенствованных систем. Это, прежде всего, конструкции каркасного типа Chimera в виде закрытых коробов с рассеивающей светящейся плоскостью самых различных видов. Особый интерес также представляют приборы с 10-киловаттными лампами Cronencone, разработанные оператором Иорданом Кронветом. Они имеют форму трапецоида и дают однородный мяг-

кий свет. Не менее эффективны и удобны в работе такие модели, как Kino Flo, Lowel Rifa-lite, Skypanel, гелиевые шары Air ballons lighting...

Разглядывать замкнутое пространство движущейся камерой и не потерять при этом задуманное пластическое решение кадра было сложно. Пришлось снять 360-градусной панорамой сцену, в которой Мадо приходит вечером в свою тесную мансарду, открывает дверь, ставит велосипед, заглядывает в зеркало, проходит вдоль светлой стены, и мы видим вместо героини-толстушки четкую тень силуэта изящной женской фигурки (рефрен, неоднократно повторяющийся в фильме). Затем актриса приближается к своей постели, ложится, выключает свет. В условиях крайней тесноты необходимо было ухитриться так установить освещение, чтобы каждый маленький линзовый прибор (150 Вт) точно попадал в нужное место – так была скрыта вся операторская "кухня".

В каждой сцене основное внимание сосредотачивалось на смысловых центрах изображения – на лицах, на фактуре предметов, а не на окружающей среде. Рамка кадра вычленяет из общего объективного пространства определенную его часть, чтобы выделить необходимое в этот момент действие. В каждой сцене камера лишь на время задерживается на объекте, затем кадр в свободном ритме движения снова подвергается изменению в пространстве и времени, акцентируя наше внимание уже на новом изображении. В процессе съемки важно сохранить связь этого "изолированного" внутреннего пространства с внешним. Эта связь поддерживается и за счет монтажных переходов одного пространства в другое. В результате картина выстраивается не из отдельных кадров, а общей их связью. Когда Сергея Урусевского спросили, что такое кинематограф, он очень точно заметил: "...С трудом выбрали из фильма "Летят журавли" кадры для журнальных иллюстраций. Каждый кадр в отдельности ни о чем не говорил, только вместе они представляли нечто... Наверное, это и есть кинематограф..."

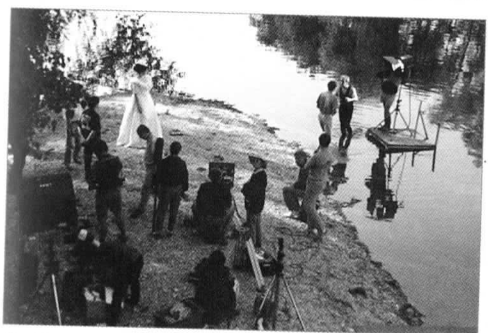
Строя композиционную структуру изображения, мы создаем нечто вроде графической схемы, в которую необходимо вдохнуть жизнь. В центре этой структуры – актер. Надо внимательно вглядеться в его лицо, вникнуть в его психику, дать возможность комфортно почувствовать себя в пространстве свободного света. Поэтому, не манерничая ни в композиции, ни в поисках ложных форм и световых эффектов, не отвлекаясь на второстепенные подробности, мы сосредоточили внимание на актерах, на их максимально естественном состоянии.

Ночная сцена в ресторане снималась днем. Большие окна были занавешены темной тканью. За отдельным столиком сидят Мадо, ее подруга Жермен, режиссер Жан Мари, в которого влюблены и та, и другая. Самым сложным оказалось снять общий план ресторана без внутренних стен и перегородок, с массой столов, посетителей, с низким потолком в виде собранного к центру шатра из ткани, который полностью был в кадре. Осветительную аппаратуру практически негде было прятать. Нашли выход: над несколькими столиками поставили балдахины на деревянных каркасах, в которые удалось втиснуть маленькие линзовые приборы (150 Вт) и обеспечить с их помощью минимальный подмалевок, чтобы потом на лицах создать эффекты от свечей, стоящих на всех столах. Миниатюрные светильники с зеркальными отражателями, которые мы прятали над столом и за различными предметами, помогали создавать необходимое настроение. Чтобы в этой пестроте света и цвета привести изображение к единому знаменателю изобразительной пластики, я снова воспользовался светофильтром Low Contrast и атмосферными фолиями. Мы работали в бешеном темпе, но все равно не могли угнаться за сроками, поэтому ближе к концу фильма за камеру посадили камерамена, который выполнял свою работу, не вмешиваясь в творческие вопросы.

Никакие неожиданности не могли нас остановить. Мы снимали сцену, в которой Мадо подъезжает на своем велосипеде к дому во дворике, а навстречу ей спускается по лестнице мадам Плантью. Снимать решили одним большим куском, погода была как на заказ – "молочная", приятный рассеянный свет. После быстрой репетиции (нас уже ждал следующий объект в другом месте) начали съемку. Вдруг налетел ветер, разогнал облака, грянуло солнце, образуя жуткий контраст с резкими перепадами света и тени. Подправить этот, как говорят операторы, "разбаланс" тем набором приборов, который имелся в нашем распоряжении, было невозможно. И все же мы решили рискнуть – снимать, как было задумано, одним куском со сложными переводами фокуса и диафрагмы (от 4 до 11). Все было проделано с виртуозной точностью, к тому же выручила фантастическая широта пленки "Фуджи". Сегодня компания "Фуджифильм" предлагает новую четырехслойную цветную негативную дневную кинопленку Fujicolor Reala 500D с еще большей чувствительностью и широтой, способную приблизить цветовоспроизведение к цветочувствительности человеческого глаза, передать все нюансы полутонов и рефлексов.







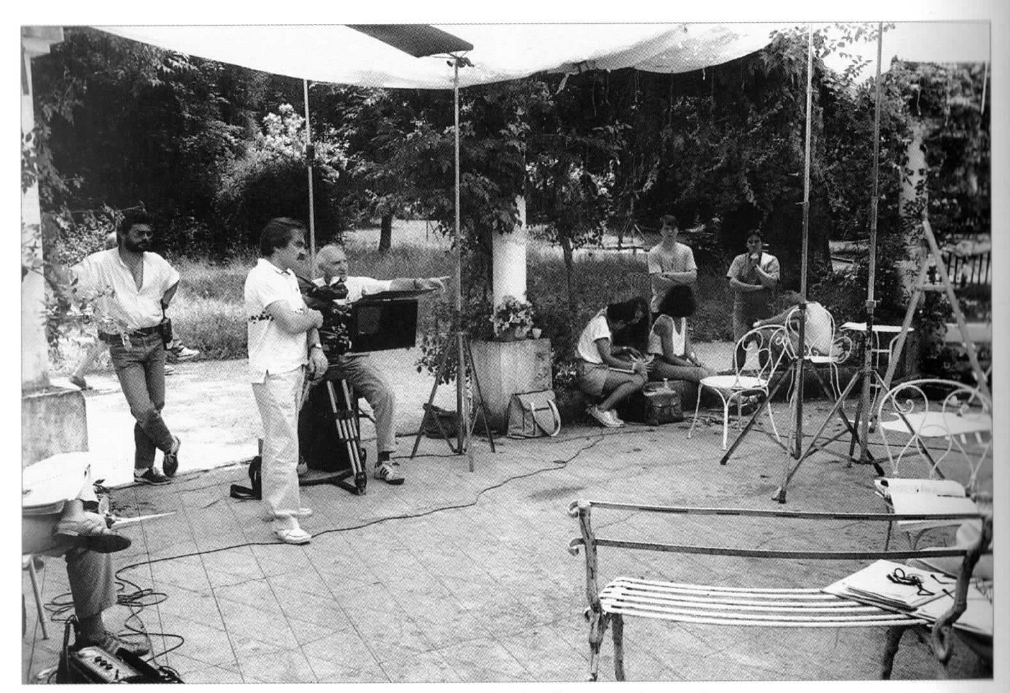


Рабочие моменты съемки фильма

Хочу упомянуть и о новом для меня светофильтре Soft Contrast фирмы Tiffen. Мне он особенно помог при съемке дневной солнечной натуры в сцене игры в теннис, когда игровая площадка была слишком пересвечена, а теневая часть оказалась в полном провале (возник большой контраст). Фильтр Soft Contrast №3 сумел заметно приглушить наиболее освещенные участки объекта. В результате отснятый материал получил необходимую проработку на негативе и прекрасно смонтировался со смежными планами.

В некоторых кадрах нас выручали и зональные линзы – их, кстати говоря, мы достали с огромным трудом. Ни в одной фирме по прокату киноаппаратуры и оптики таких линз не нашлось, и мы вынуждены были срочно выписать их из Англии. К тому же оказалось, что необходимо заказывать под них компендиум, поскольку линзы могли использоваться только в зафиксированном положении, об их перемещении не могло быть и речи. Как я жалел, что не привез на родину кинематографа из далекой "провинции" свое операторское хозяйство, с ним у меня не было бы никаких проблем.

Вот один из наглядных примеров применения зональной линзы. Съемка с верхней точки. На первом плане один из персонажей фильма (Филомен)



На съемках фильма: у камеры я и Александр Адабашьян (слева)

держит в руках открытку с видом деревни, на фоне которой находится. Здесь нужно было с помощью линзы совместить фрагмент открытки с пейзажем деревни таким образом, чтобы сохранить резкость обеих частей и скрыть все "швы". Я думаю, что в условиях низкой освещенности другим способом этот кадр снять бы не удалось.

Фильм должен был распространяться на видеокассетах, поэтому требования к негативу повышались. Во французской лаборатории, где обрабатывался и печатался весь материал, это сразу же стало заметно. Когда картину перевели на видеоноситель, многое потерялось – исчезли пластика, прозрачность, воздух, словом, все то, чего я добивался. Это был уже другой фильм. Необходимо учитывать, во что может впоследствии превратиться твоя работа, снятая даже на качественной пленке.

Надо всегда ставить перед собой сложные и интересные изобразительные задачи. Возросшая жесткость технологических требований к изображению – это, прежде всего, вопрос дисциплины, порядка, самоконтроля, повышения требовательности к себе и к любому, кто участвует в кинопроизводстве.

"Последнее путешествие госпожи Марии"

Документальный видеофильм "Последнее путешествие госпожи Марии" режиссера Сосо Чхаидзе повествует о том, как 83-летняя Мария Георгиевна Багратиони, представительница одной из старейших династий, едет во Францию, чтобы навестить свою сестру, великую княгиню Леониду Георгиевну Багратиони, супругу великого князя Владимира Кирилловича Романова и племянника Георгия Багратиони. Мария Георгиевна жила в Тбилиси, в маленькой комнатушке некогда принадлежавшего ей дома. На ее долю выпало много испытаний. Все родственники оказались за границей, саму ее репрессировали. Из Москвы целый год везли до Магадана, где она отсидела много лет, не зная за что. После долгих лет разлуки она отправляется в Париж, словно предчувствуя, что иначе ей уже никогда не будет суждено увидеть родных людей. Так оно и случилось: после окончания съемок фильма, едва успев всех повидать, Мария Георгиевна скончалась.

Съемки проходили в основном в Сен-Бриаке, в Бретани, недалеко от Изумрудного берега пролива Ла-Манш, в старом фамильном доме Романовых, где мне посчастливилось жить вместе с этой замечательной семьей во время съемок. В доме говорили на четырех языках, но предпочтение отдавалось русскому. Стены были завешаны старинными иконами, картинами, фотографиями.

Поражал аристократизмом и в то же время демократичностью хозяин дома Владимир Кириллович Романов. Безупречная воспитанность и скромное достоинство проявлялись и в Леониде Георгиевне Багратиони (Романовой), и в их детях, княжне Марии Владимировне Романовой и девятилетнем Георгии. Не было предела доброте и гостеприимству, которые оказала нам эта семья, терпеливо сносившая все неудобства, которые наша работа привнесла в их дом.

Документальные сцены с элементами инсценировки мы снимали после небольшой подготовки. В основном в фильме была представлена повседневная жизнь царской семьи, их рассказы, воспоминания. Много радости доставлял нам маленький Георгий – он жил своей жизнью, общаясь со сверстниками, мы старались запечатлеть моменты его детской беззаботности. Трогательным было и общение с маленькой черной таксой Бинго.



Вилла "Кер Аргонид" в Сен-Бриаке, резиденция великого князя В. К. Романова

Владимир Кириллович показывал нам окрестности Сен-Бриака, рассказывал о своей молодости, когда он возглавлял спортивный клуб по игре в гольф и был заядлым автомобилистом. Леонида Георгиевна вспоминала детство, говорила о том, что мечтает посетить свою Родину – Грузию. Эта мечта осуществилась только после смерти ее супруга, Владимира Кирилловича, который сегодня покоится на своей Родине рядом с прахом своих предков в Петропавловском соборе в Санкт-Петербурге.

В ноябре 1994 года состоялся первый после отъезда за границу визит вдовствующей великой княгини Леониды Георгиевны в Грузию. Она посетила дом Багратионов, принадлежавший ее царственным предкам, всюду встречала восторженный прием со стороны грузин, видящих в ней представительницу славной династии Багратионов и символ дружбы и любви между русским и грузинским народами.

В Париже мы досняли все необходимые кадры в их фамильном доме Романовых, а затем отправились в Испанию, в Марбелью, чтобы снять Георгия Багратиони, бывшего многократного чемпиона Испании по автогонкам. Тогда он работал в качестве инженера-консультанта автомобильного концерна "Фиат" в испанском регионе.

Картина снималась на камере "Бетакам" с использованием минимальных средств. Должен сказать, что в видеосъемке открываются новые возможности: ты не зависишь от громоздкой кинотехники, от многоэтапного кинопроцесса. Это наиболее короткий путь к реализации замысла с малым составом съемочной группы, не надо беспокоиться и о количестве расходуемой пленки. К тому же всегда можно посмотреть отснятый материал и без проблем переснять неудавшиеся кадры, что в условиях кинопроизводства сделать практически невозможно. Камера "Бетакам" легко управляема и дает возможность регулировать по ходу съемки контраст и цвет. Но чтобы освоить специфику видеосъемки со всеми нюансами и причудами, необходимы ос-



Я с Марией Георгиевной Багратиони

торожность, особое внимание и, безусловно, опыт. Мне показалось, что в видеоизображении все же отсутствует душа, присущая изображению на кинопленке. А это не может не сковывать фантазию.

На этой картине я приобщал к операторскому делу и своего сына Георгия, который незадолго до этого закончил мою кинооператорскую мастерскую, и мы снимали этот фильм вместе. Он был знаком с видеотехникой, поскольку к этому времени уже успел снять неплохой документальный фильм о Париже.

Возвращение в Москву

После долгого отсутствия, весной 1994 года я снова вернулся в Москву, в свой второй дом. Но мне показалось, что я приехал сюда впервые. Я заново стал знакомиться с городом, где произошли разительные перемены, и поневоле вспомнил свой первый приезд сюда после войны. Тогда мне представлялось, что в таком большом и в то же время маленьком городе все друг друга знали. Несмотря на строгий облик домов, витрин, автомашин, массу угрюмых горожан и приезжих – все это в однотонной серо-коричневатой тональности, – жизнь здесь шла своим чередом, медленно, но верно залечивались раны недавно закончившейся войны. Суровая зима и послевоенная неустроенность ничуть не повлияли на мои впечатления, и я полюбил Москву, нашел в ней для себя много любопытного и загадочного. В моей юношеской жизни, это был переломный момент, передо мной открывалась новая жизнь, полная надежд и волнений.

Сейчас же масштаб изменений стал несопоставим. В городе, наконец, появился цвет – признак цивилизации. Я радуюсь этим изменениям, но вижу, что столица рискует потерять свою самобытность. Из большого города, обладающего неповторимым лицом, Москва постепенно превратилась в сжатую до предела пружину, и она вот-вот начнет раскручиваться с такой скоростью, при которой учитывать человеческий фактор очень трудно, если вообще возможно.

Москва, как и вся Россия, всегда была сильна своей культурой. Тем более печальным на этом фоне выглядит нынешнее время. Но я оптимист и твердо верю, что мы станем жить цивилизованно. А пока мы продолжаем жадно "хватать" вместе с хорошим и плохое.

Самая большая боль для меня – наш кинематограф, который исчез буквально на глазах у людей, еще помнящих, что на "Мосфильме" работало свыше шести тысяч человек, были уникальные цеха, оборудование, специалисты высочайшей квалификации и редких профессий.

Цикличность исторического развития всегда внушает не только опасения, но и надежды. Ван Гог писал своему брату: "Людям придется признать, что многое из того нового, что поначалу казалось шагом вперед, стоит на самом деле меньше, чем старое, и что, следовательно, возникает нужда в сильных людях, которые вновь могли бы привести все в равновесие".

Сегодня я больше задумываюсь о будущем кино. На протяжении многих лет я жил только профессией кинематографиста и пытался внести в нее свое личное видение, выработать собственный стиль и почерк. Я постоянно проявлял интерес к сложным органическим структурам как неким прообразам оптических структур в киноизображении. Мне кажется, что создать многомерное оптическое пространство, соединяющее в одной композиции несколько точек зрения, вполне возможно. Ведь многомерна сама природа, а человек обладает разносторонним восприятием и зачастую способен совмещать противоречивые идеи. Пикассо рисовал свои фигуры в трех ракурсах. Интересен эффект многомерности и в картине Марселя Дюшана "Обнаженная, спускающаяся по лестнице"... Мои мысли и суждения могут показаться спорными. Хочется надеяться, что стремительное развитие науки и техники в недалеком будущем прояснят и на практике докажут правильность моих предположений.

Простым фотографическим путем невозможно получить на экране геометрию пространства такой, какой мы видим ее с помощью системы "глаз–мозг". Но стремление приблизить перспективу кадра в кино к видимой перспективе существует. Для этого нужно, чтобы глубина строилась на основе линейной перспективы, а ближние области пространства – в аксонометрии* или в легкой обратной перспективе, когда пространство строится не в глубину, а на зрителя, "по эту сторону" экрана. До 2003 года оптических систем для получения обратной перспективы не существовало. Поэтому приходилось строить сам объект съемки "наоборот", как это делал, например, Сергей Эйзенштейн в декорациях "Бежина луга" и "Ивана Грозного".

Наконец, после многочисленных экспериментов, российским специалистам удалось создать объектив, позволяющий снимать в обратной перспективе. Он еще далек от совершенства, но начало этому важному делу уже положено.

**Аксонометрия – способ изображения предметов на чертеже при помощи параллельных проекций, состоящий в том, что предмет изображается на плоскости вместе с пространственной системой координат, к которой он отнесен, и его проекцией на одну из координатных плоскостей.*

Иногда сама драматургия фильма требует более сложных решений, "ломающих" привычное восприятие. Прием сочетания в кадре нескольких перспектив обычно достигался с помощью комбинированных съемок. Совмещение при этом способе съемки – вещь очень сложная, она во многом сковывает и не всегда дает нужный эффект. Поэтому надо искать другие, более гибкие пути реализации этой идеи. Оператору необходим целый арсенал современных инструментов для создания многомерного оптического пространства с несколькими перспективными точками схода на разных горизонтах.

Питер Гринуэй пишет, что художники умеют и знают, например, "как усадить восемь человек за обеденным столом так, чтобы видно было лицо каждого". Посмотрите, насколько кинематографична "Тайная вечеря" Тинторетто. Художник прекрасно передает в картине одновременность событий в нескольких ракурсах, в ней можно выделить два различных пространства, и, благодаря гениальной идее великого венецианца, зритель оказывается в одно и то же время и на земле, и на небе. В "Мертвом Христе" Мантенья сумел соединить несколько точек зрения, несколько перспектив. Эль Греко «разрывает свои фигуры в куски. На одни их части смотрит снизу. На другие – сверху. На третьи – в лоб. Так он смотрит на "Толедо в грозу"» (Сергей Эйзенштейн). Интересен опыт и самого Эйзенштейна по столкновению разномасштабных элементов в его фильмах, особенно в "Иване Грозном".

Усложняя пространство, можно, с одной стороны, приблизиться к реальности, а с другой – изменить эту реальность согласно субъективному видению.

Большие возможности заложены в создании особых оптических систем, состоящих не из обычных линз, а из оптического стекла, преломляющие свойства которого определяются его внутренним строением. Варьируя показатели преломления в одной плоскости, можно создать облегченные оптические системы, которые преломляют световой поток по заранее заданным направлениям и обеспечивают тем самым разное фокусное расстояние для различных участков кадра.

В связи с теорией кривизны пространства интересно вспомнить "сферическое" восприятие пространства такими художниками, как, скажем, Сезанн или Петров-Водкин. Марк Шагал писал, что "с Сезанна началась настоящая ядерная реакция в живописи, в ее геометрии...". Сам Шагал считал, что "мир стоит вверх дном". Верх и низ для него были понятиями весьма относительными, точно так же, как и для многих философий, в особенности индийских. Шагал вспоминает: "Я писал чу́дные картины, отреза́л персонажам головы или разре-

зал их на куски, или подвешивал их в воздухе, словно висельников. Я это делал во имя новой перспективы, во имя поиска новых построений и неведомых прежде состояний...". Петров-Водкин в лучших традициях иконописи сознательно уменьшал окружающие предметы по отношению к фигурам и располагал их в "сферическом пространстве", акцентируя внимание на главном.

В последнее время созданы более сложные бифокальные и многофокальные линзы, предназначенные в основном для лиц, страдающих одновременно близорукостью и дальнозоркостью. Иностранные фирмы уже выпускают линзы, в которых одновременно используется дифракция и рефракция. И, чтобы не пропустить возможность обновления своего технического арсенала, оператор должен следить за технологическими новинками в смежных, а порой и в самых неожиданных областях. Но сейчас оптическими усовершенствованиями в операторском деле мало кто занимается. Именно поэтому оператор должен знать в данной области как можно больше и сам участвовать в этом процессе.

Подсознательное стремление к масштабу, в котором мы обычно видим мир, мешает оператору и зачастую ограничивает его возможности. Робер Брессон, Ясудзиро Одзу применяли на всех своих картинах прозаический объектив с фокусным расстоянием 50 мм, считая, что нужно просто наблюдать за жизнью. Но надо обладать их мастерством, чтобы этого было достаточно. В конечном итоге, важен не выбор объектива, а выбор философии изображения.

В кино для усиления выразительности приходится иногда отклоняться от привычной геометрии. Но, при всей многозначности и сложности оптических пространственных решений, эти отклонения должны быть ясными и понятными, чтобы не ставить зрителя перед необходимостью разгадывать ребусы.

Идея "стены Леонардо", как я уже говорил, заинтересовала меня еще в детстве. Казалось бы, здесь не было никаких открытий, но лишь со временем я осознал все значение этого явления.

Мне всегда были близки особенности ренессансного творческого мышления. Такие категории, как воображение и разнообразие (varietá*), стали ключом к художественному методу Возрождения. "Ведь то, что способен увидеть внимательный взгляд в этих пятнах, ни что иное, как варьета" (Л. Баткин, "Леонардо да Винчи").

**Varietá (варьета) – ключевой термин Возрождения. Означает разнообразие и, в то же время, – исключительность.*

Образ "стены Леонардо" стал для меня своего рода символом, профессиональной "религией", неотъемлемой частью работы. Я верил в его чудотворную силу, от него исходили невидимые потоки энергии.

Проведя полвека у этой стены, могу сказать: "Там нет ничего, но там – все". Это как горизонт: чем ближе я подходил к стене, тем дальше от нее оказывался. Лишь какая-то тончайшая энергия связывала меня с тем, что передо мной, тогда и возникали образы. Они появлялись потому, что любая поверхность обладает энергетической памятью. Материальное и духовное едины. Между ними существует обратная связь. "Стена" очеловечивается – становится живым организмом.

Плоская поверхность "стены Леонардо" приобретала в моем воображении значение нового, недоступного для зрения, измерения – "геометрии четырехмерного пространства" (Б. Раушенбах). Это измерение связано исключительно с пространством и не относится ко времени, оно подтверждает способность человека видеть невидимое.

"Возможно, – писал Шагал, – существует таинственное четвертое или пятое измерение, и не только в глазу, оно интуитивно рождает равновесие пластических контрастов, поражая глаз зрителя новыми и необычными соотношениями".

Биологическое поле пространства структурировано, и не случайно разные предметы, вещи, книги, являются носителями такого рода информации. Поэтому мысли и идеи продолжают жить даже после смерти их авторов. Старые иконы воздействуют на нас особым образом, в условиях тусклого сияния свечей, при котором они писались. Иконы оживают, когда мы встречаемся с ними. Здесь нет никакой мистики. Совсем не обязательно все знать, видеть, понимать до конца, многое все равно остается тайной, и искусство нуждается в этой тайне – она его питает.

Привычка наблюдать требует более широкого поля зрения, свободы. Необходимо выходить за пределы привычного, замкнутого пространства. Творческие люди – странные, постоянно чем-то озабочены. Они все время ищут какие-то неожиданные образы, впечатления, которые складываются сразу, а иногда наслаиваются на более ранние ощущения, понятия, знания. Особенно много таких образов и впечатлений возникло у меня в последние годы, когда появилось больше свободного времени. Навязчивая привычка "ничего не упускать" дает пищу для глаза и воображения. Для меня погружение в мир "стены Леонардо", повышенный интерес к "вообра-

жаемому" видению, к поиску разнообразия – очень личное переживание. Мне просто повезло, что природа наделила меня такой способностью.

После переезда в Москву в работе возникла продолжительная пауза. За последние десять лет я не снял ни одного художественного фильма, только несколько небольших документальных работ. За это время появилась возможность осмотреться, подумать, поразмышлять о прошлом, проанализировать детали, условия, в которых жил, работал – и многое стало более ясным, понятным.

Все идет из детства. Это годы наивной непосредственности, чистоты. С самого начала своей сознательной жизни я был очень впечатлительным, легко ранимым, но не умел это выражать – все держал в себе. По своей природе я человек нетерпеливый, и, в то же время, замкнутый. Стараюсь избегать всякого рода сборища, застолья. Предпочитаю уединенный образ жизни. Несмотря на веселый нрав и избыток энергии, глубоко внутри у меня всегда таится грусть. Меня постоянно что-то не устраивает, беспокоит, и это, наверное, останется навсегда. Но даже сейчас я сохраняю чувство увлеченности, азарта во всем, чем бы ни занимался.

В последние годы я как бы потерял ту нить, которая связывала меня с большим кинематографом. Прежде я всегда был занят своей работой. Моей молитвой был труд – он поглощал все мое время. Я жил насыщенной внутренней жизнью – книгами, общением с близкими по духу людьми. Важно, что я не стоял на месте, развивал идеи, в которые верил.

Прежде у меня всегда был выбор. Сегодня отдавать последние силы и здоровье на то, что тебя не волнует, не имеет никакого смысла. И тогда возникает скрытая потребность продолжать заниматься своим любимым делом – все тем же изображением, но в иной форме.

В один из долгих зимних вечеров неожиданно пришла идея вспомнить о первых робких попытках рисовать. Я взял шариковую ручку и начал что-то набрасывать, стараясь не думать о содержании. Начальный импульс к рисованию возник инстинктивно. Никакие особые замыслы меня не одолевали. До этого мне просто не приходило в голову стать "художником". Я считал, что это слишком серьезное и ответственное занятие.

Жизненный опыт вылился в неожиданные формы и линии. Постепенно от шариковой ручки перешел на фломастеры, акварель, гуашь, темперу. Оп-

тика слишком реалистично фиксирует окружающую среду, рисунок – более короткий и свободный путь для выражения мысли.

В кино я всегда любил импровизировать, в рисунке для этой импровизации уже не было преград. Здесь меня не связывали план, смета, заданная тональность фильма и прочие ограничения.

Я не рисую с натуры – работаю по памяти, в технике быстрого очерчивания контуров. Затем заполняю рисунок цветом, детализирую. Никогда не знаю, с чего начну, чем закончу. Стараюсь сохранить в рисунке напряженность линий, чтобы они выглядели не плоскими, а более выпуклыми и рельефными. И тогда интересно наблюдать, как разрушается пространство бумаги.

То, чего не хватало мне в работе в кино, я смог компенсировать рисованием. Графические импровизации стали для меня продолжением, а не завершением операторской работы. Они подтвердили прежние стремления к изобразительности (графике, живописи), постепенно помогая искать все новые и новые подходы к изображению. Эти занятия доставляют мне радость, поднимают настроение, обновляют чувства.

Несмотря на увлечение рисованием, все мои мысли и устремления направлены в сторону кинематографа. Я волнуюсь, переживаю, думаю о новом поколении кинематографистов, болею за них, стараюсь помогать им по мере сил. Я всегда был связан с молодежью. Несколько лет преподавал операторское мастерство в разных московских киношколах, на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Последние годы работаю в Московской Международной Киношколе, где веду небольшую операторскую мастерскую. Для меня это интересная и плодотворная работа. После киношколы ученики имеют возможность продолжить обучение в высших учебных заведениях. Наиболее подготовленным из них удается поступить во ВГИК на операторский факультет.

Процесс обучения строится на основе свободного творческого поиска – на идеях высокого искусства и ремесла. Я стараюсь развивать в учениках такие важные понятия, как наблюдательность, воображение, стремление к разнообразию.

Вначале это было сложно. Но я старался развить в учениках основы художественного, "воображательного" видения, погрузить в здоровую творческую атмосферу. Важно было с самого начала дать им правильную установку, соответствующую их возрасту и интересам. Главное – идея. Именно она

ведет к цели. Мы работаем экономно, используем минимум средств, следуя принципам дзэн-искусства. Я стараюсь не навязывать им то, что исповедую сам, не хочу, чтобы они подражали мне. Я не показываю, как надо делать, а только подвожу, намекаю, даю направление, по которому они могут идти. И тогда они сами выбирают свой путь. Это приучает их к большей самостоятельности, повседневному труду. Они должны понимать, что в учебе могут быть не только удачи, но и разочарования.

В мастерской оборудован небольшой павильон, где ученики делают фотографии, снимают на видео, рисуют, лепят, создают коллажные композиции.

Работать в школе интересно. Я не затевал бы всего этого, если бы не встретил среди них способных, талантливых ребят. Главное, они увлечены. Значит, у них может быть творческое будущее. В их распоряжении много печатной, телевизионной, компьютерной информации. Они бывают во многих странах, где общаются со своими сверстниками, снимают, привозят много интересных материалов.

Вместо заключения

Я постоянно присматриваюсь к молодым операторам. Многие из них в своих работах недостаточно внимательны к углубленному раскрытию пластического образа актера, его лица, глаз. Сегодня зачастую торжествует поверхностное отношение к изображению, к понятию стиля в целом. Так возникает фрагментарное видение мира. Сказывается влияние рекламы и клипов, которые строятся на "рваном" монтаже и броской лаконичности.

Все чаще в кино стали обходиться без художника. Теряется требовательность к качеству костюма, грима, цвета. Безумная дороговизна студийного производства вынуждает делать "скороспелки". Торопливость приводит к талантливому дилетантизму, к приблизительности, а искусство, как известно, этого не терпит. О качестве никто не успевает думать. Переход на коммерческую основу заставляет молодых операторов сразу и навсегда забывать как о корнях, так и о потенциальных возможностях мастерства.

Так незаметно из кинематографа исчезает индивидуальность, требующая выдержки, верности себе. Многое упрощается, уходят полутона и очень важные детали. Мода же приводит к эклектике, к манерности, когда внешними средствами создается ощущение видимости чего-то нового. Кроме того, искусство возникает из преодоления препятствий.

Мне кажется, что современные операторы не были сами готовы к этой неожиданной свободе, такому раскрепощению, которые дают новое время и новые технологии.

Если мы хотим сохранить то по-настоящему ценное, что осталось у нас от прошлого, нужна не мнимая, а подлинная перестройка сознания. Для этого необходимы не только новые и смелые идеи, но и большие деньги.

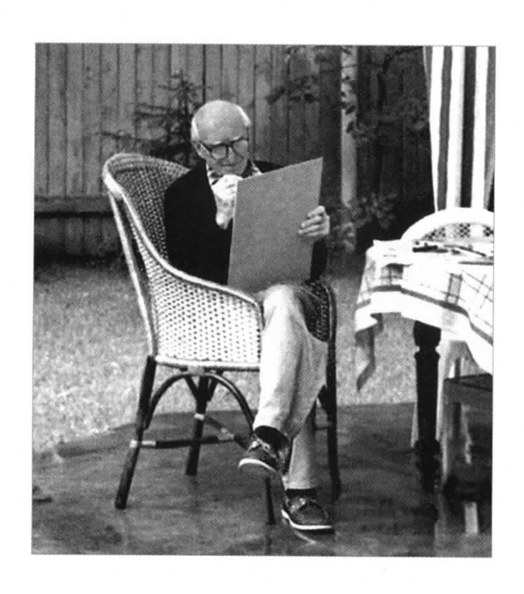
Молодые, обладая бóльшей свободой, ищут, хотят создать что-то новое. Они научились снимать быстро, разумно использовать современную технику, освещение, светофильтры, сверхчувствительную пленку. Есть работы, в которых можно увидеть новое мировоззрение, признаки серьезности, таланта. Это обнадеживает. Сегодня очень важны преемственность, продолжение традиций, школа. Но, к сожалению, многие молодые операторы все еще настороженно относятся к мастерам старшего поколения. Впрочем, это не мешает им (кому бессознательно, кому осознанно) пользоваться открытиями, сделанными "стариками". Ведь порой, используя свой опыт, энергию и страсть, они умудрялись находить поистине новаторские решения.

Мое поколение операторов во многом обязано мастерам прошлого, которые подготовили почву для нашего профессионального становления. Мы также расчищали, как могли, путь для идущих за нами. Это была мощная эпоха, и я рад, что работал в то время. Многие из прежних методов сегодня, конечно, не годятся. Проблема как раз и состоит в том, чтобы сочетать творчески усвоенное наследие с поисками нового изобразительного языка.

Мы перешли порог третьего тысячелетия. В кинематограф все активнее входит электронное изображение, которое, кажется, со временем вытеснит кинопленку. Хочется надеяться, что этого все-таки не произойдет.

Я не углублялся в проблемы цифрового кинематографа. Эта область не привлекала мое воображение. Хотя понимаю, что это интересно и что у электронного кинематографа есть будущее. Но мне ближе изображение на кинопленке – я его чувствую, могу прикоснуться к нему, рассматривать на просвет, ощущать его запах. Поэтому с тем, что придется расстаться с этим волшебным материалом, смириться трудно. Ведь вся радость, импульс, вдохновение начинаются с материала, на котором работаешь. Это целая философия – живой организм неуловимых связей, скрытых глубоко, не только в сознании, но и в подсознании. Иначе может исчезнуть тайна изображения, и мы можем прийти к электронным чувствам. Но в одном я уверен твердо – не технология определяет результат, а мастерство и духовное начало.

Графические импровизации Левана Пааташвили

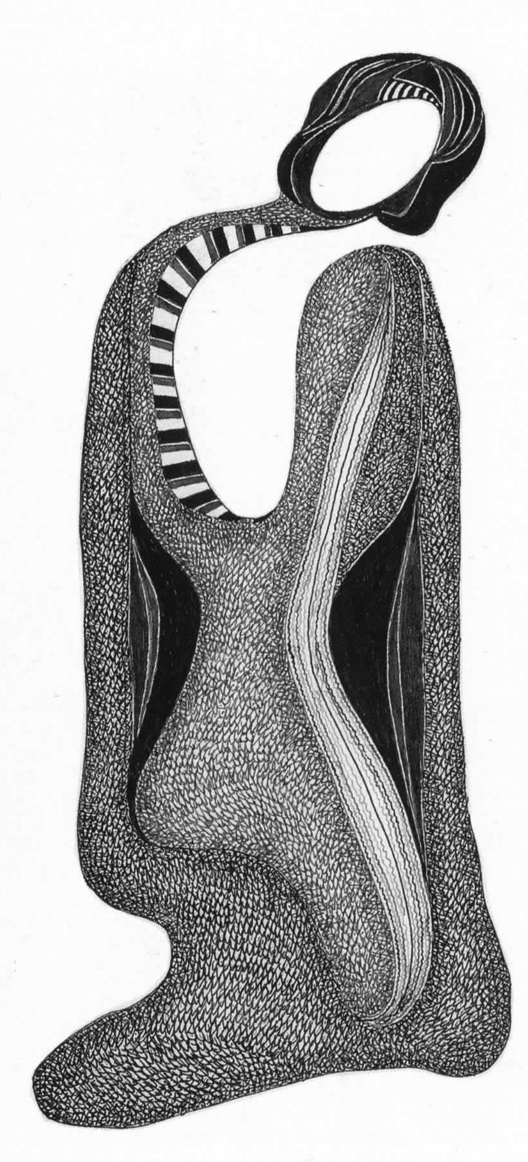




Бумага, цветные гелевые ручки. 20x22



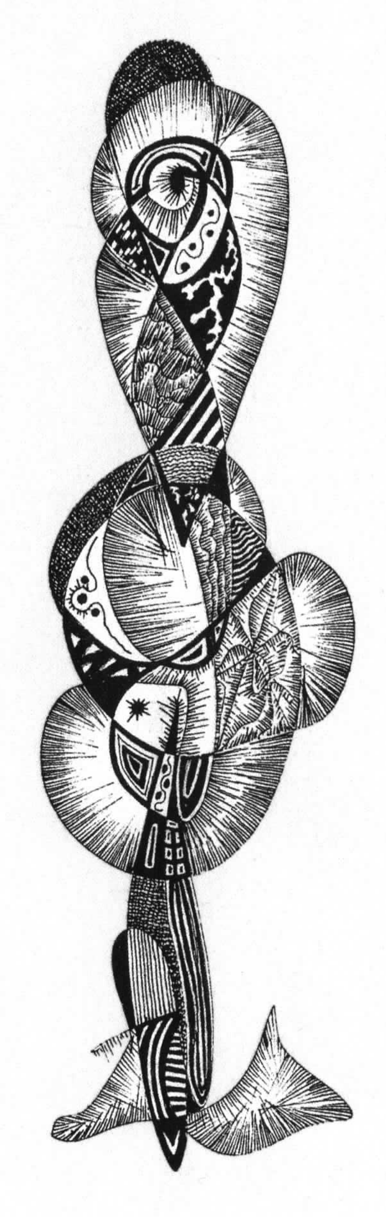
Бумага, гелевая ручка. 20x25



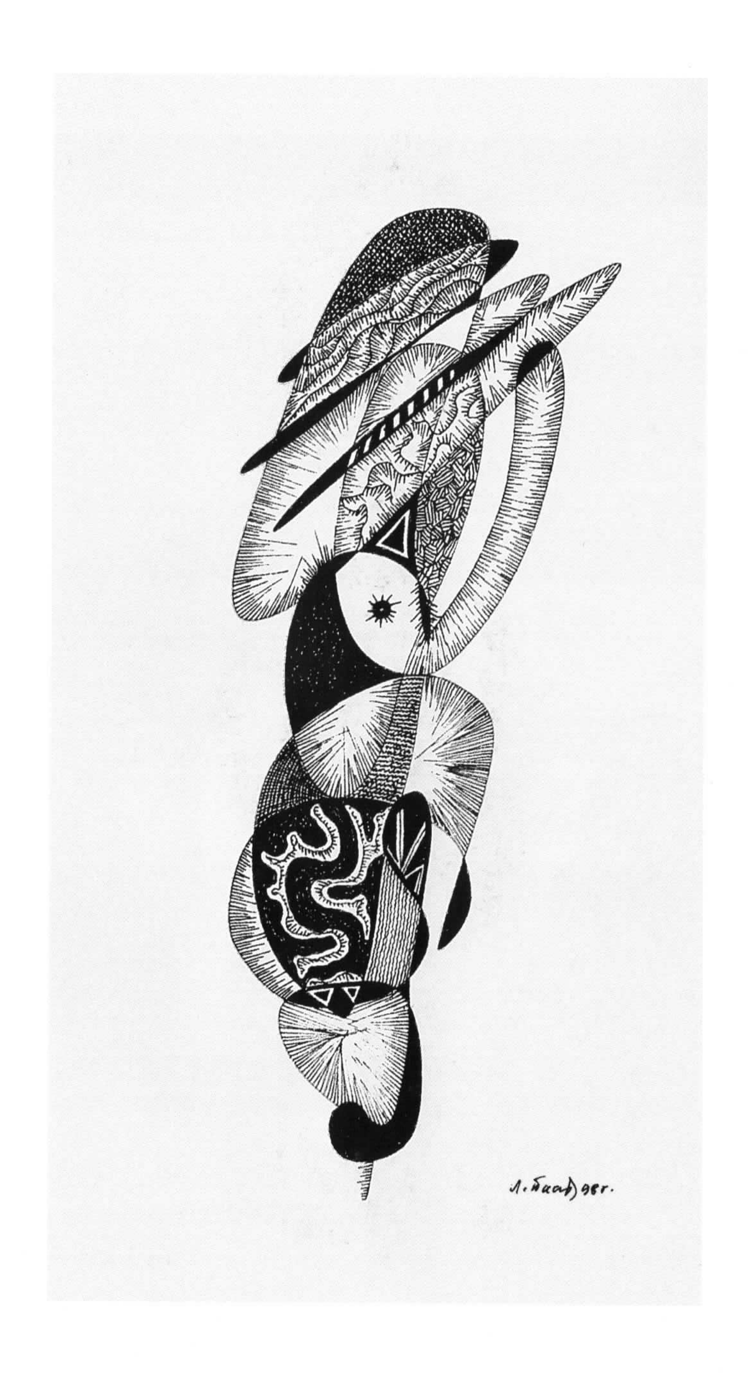
Бумага, акварель, цветные гелевые ручки. 12x20



Бумага, цветные гелевые ручки. 14х20



Бумага, гелевая ручка. 14x28



Бумага, гелевая ручка. 14x24



Бумага, акварель, гелевая ручка. 26х18

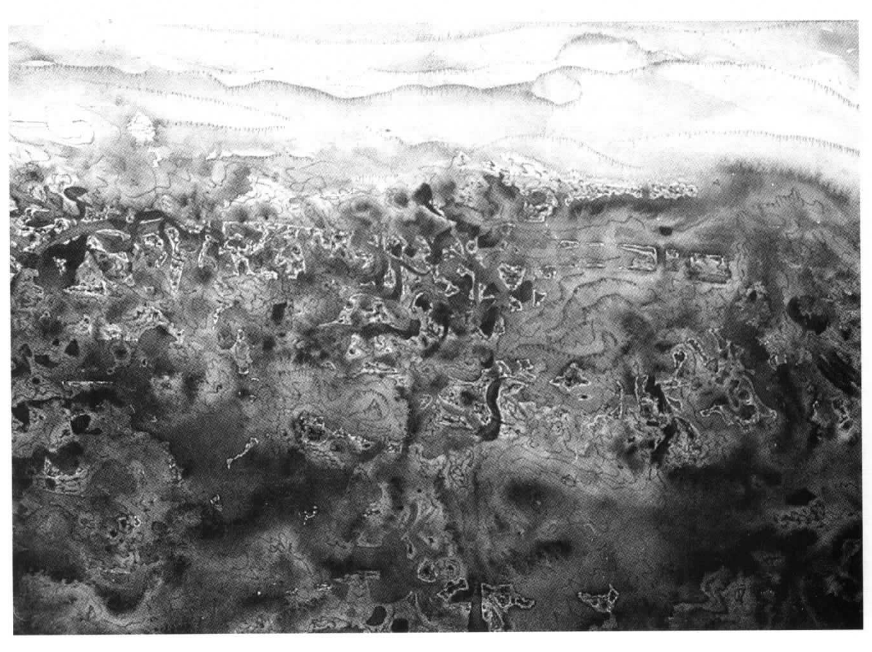


Бумага, гелевая ручка. 24x10

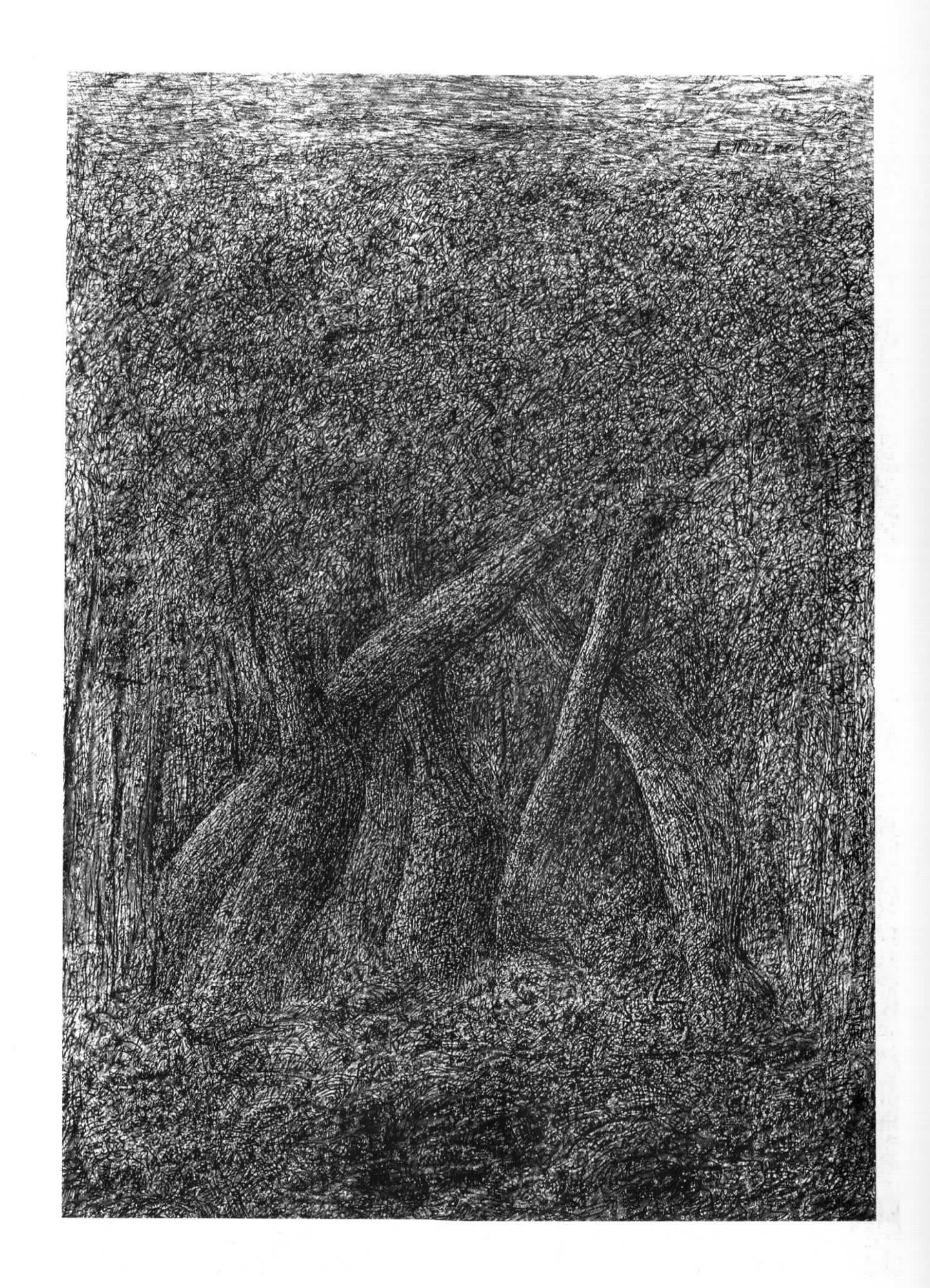
Бумага, цветные гелевые ручки. 24x12



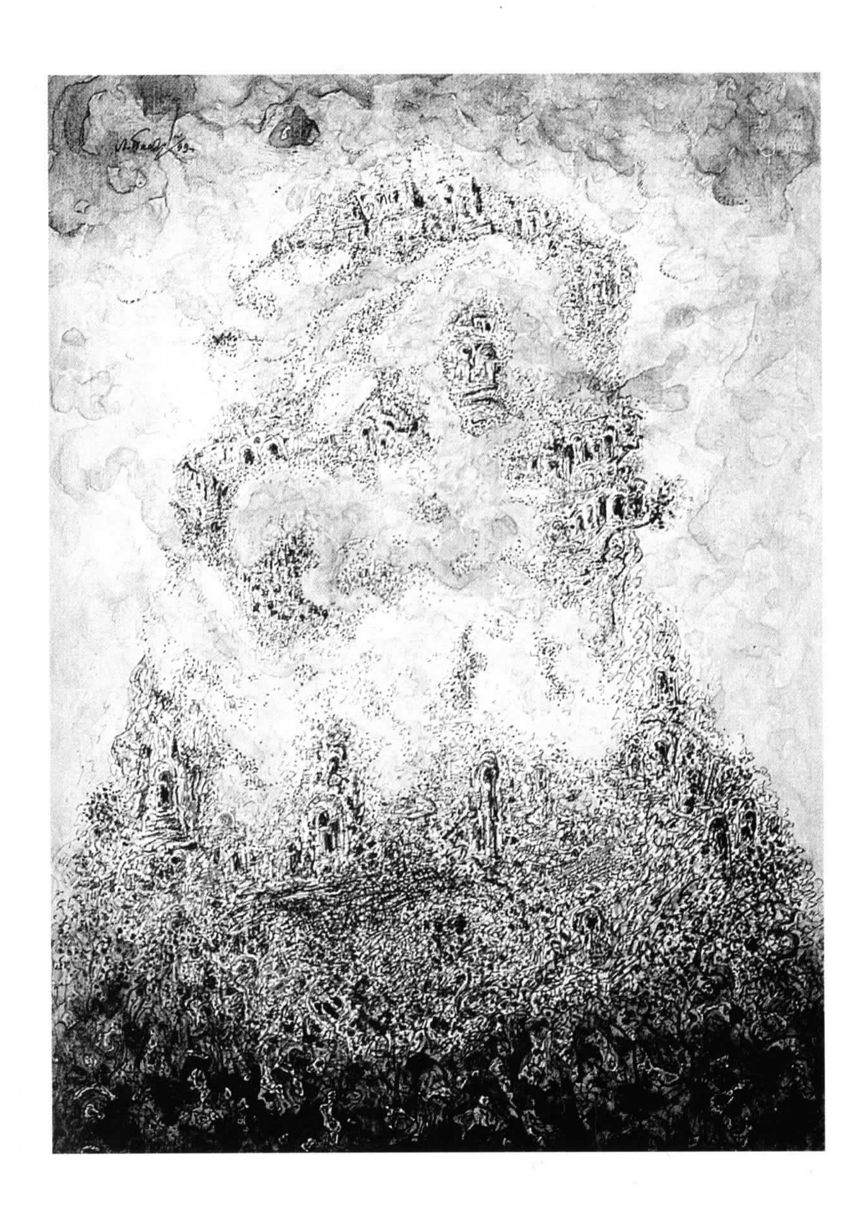
Бумага, акварель, цветные гелевые ручки. 20x12



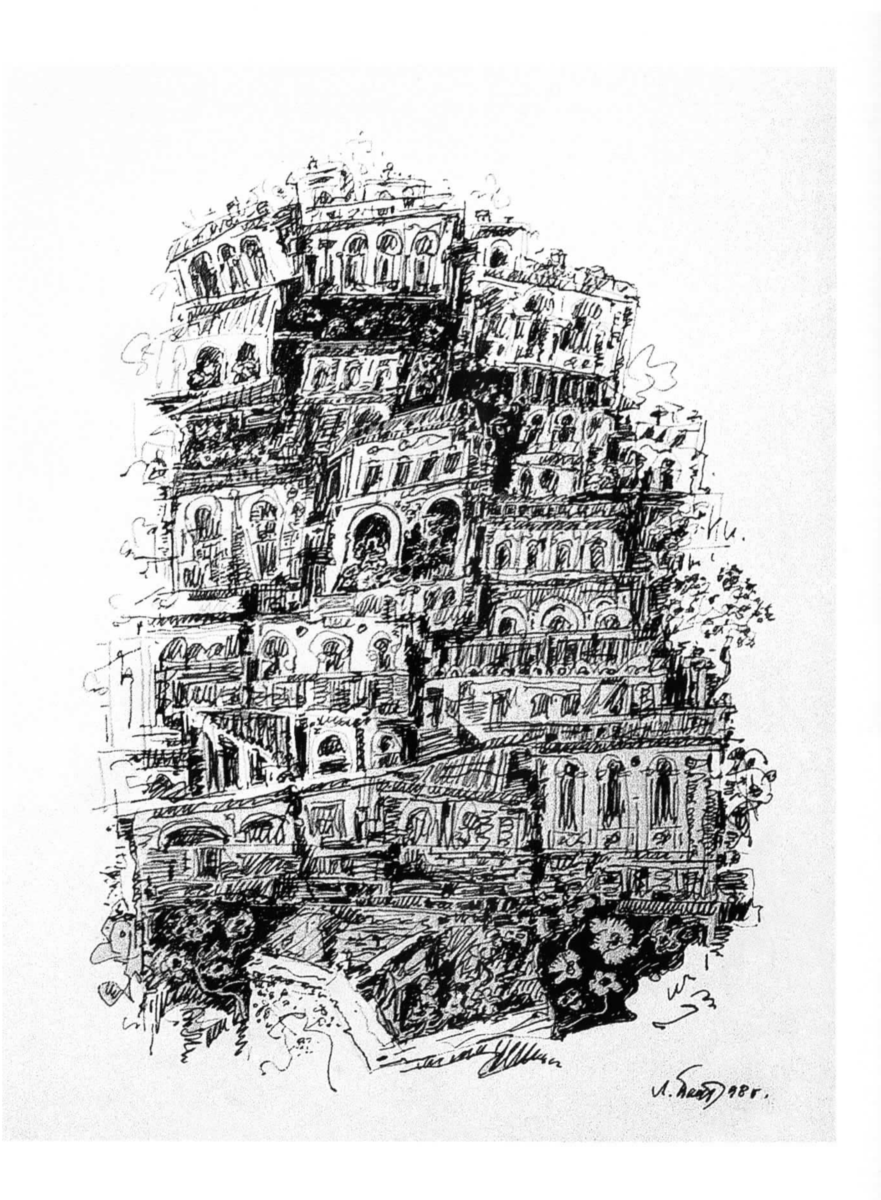
Бумага, акварель, цветные гелевые ручки. 20x14



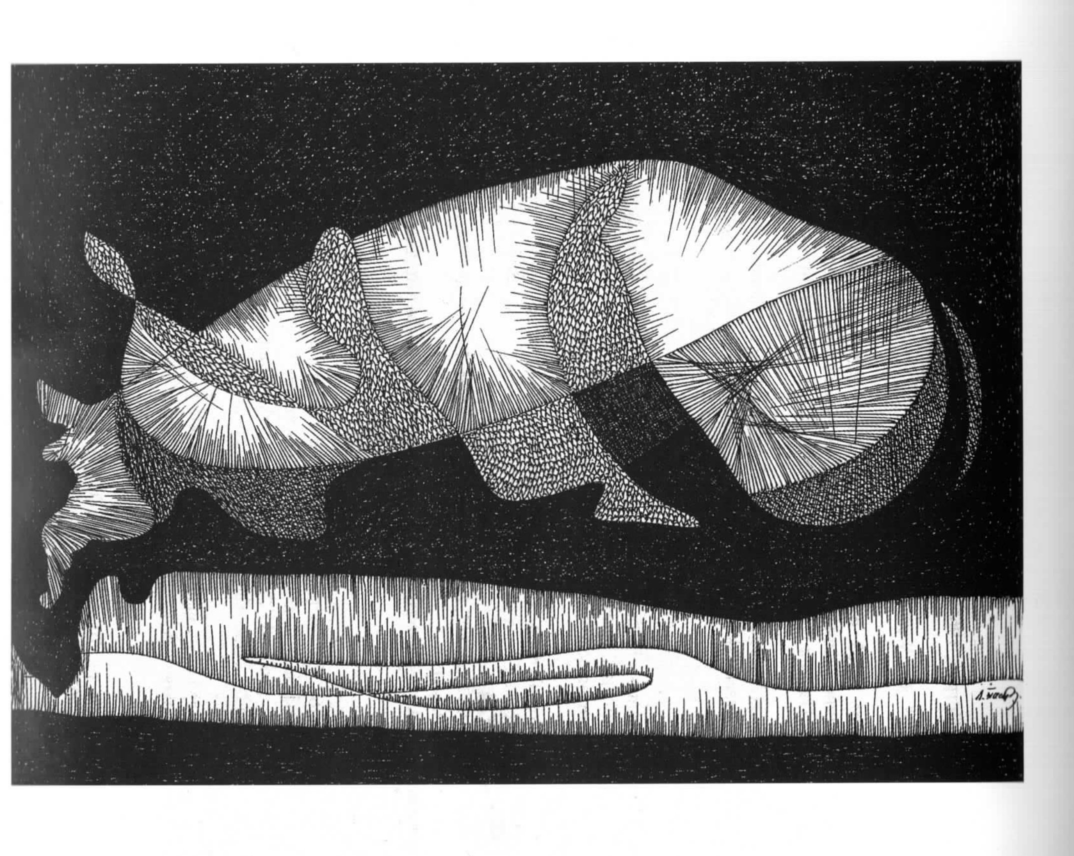
Бумага, цветные гелевые ручки. 18х26



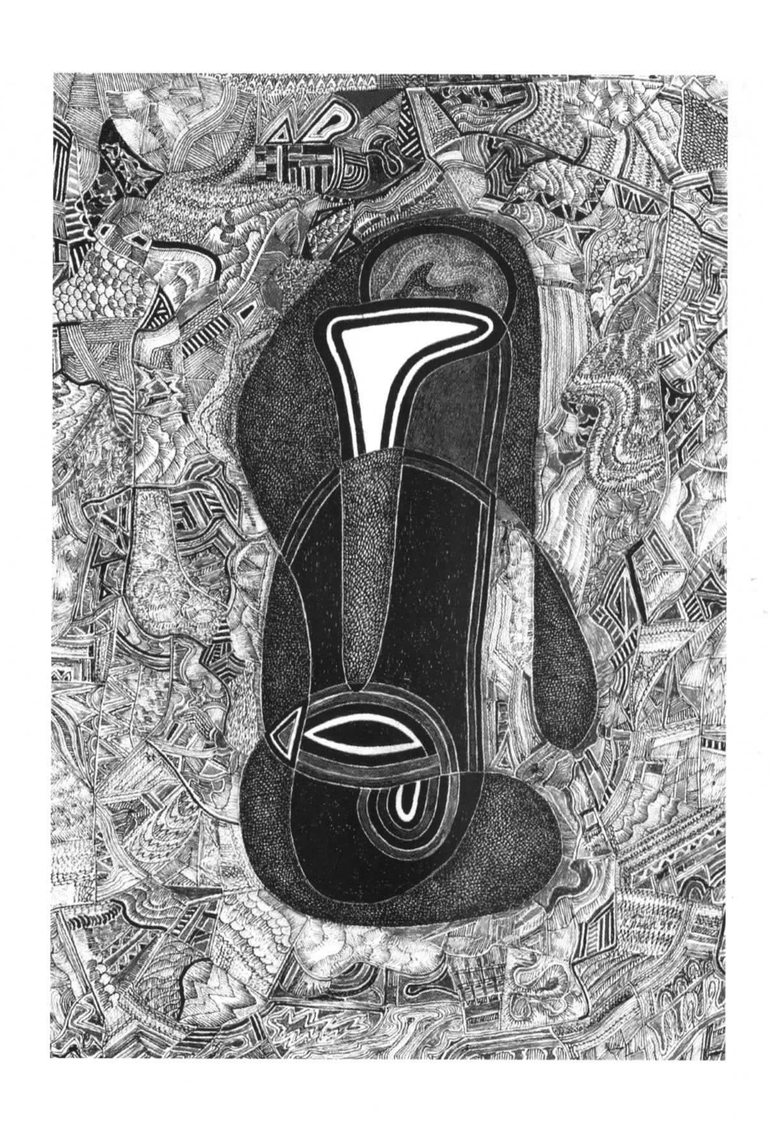
Бумага, акварель, цветные гелевые ручки.18х26



Бумага, цветные гелевые ручки. 18х24



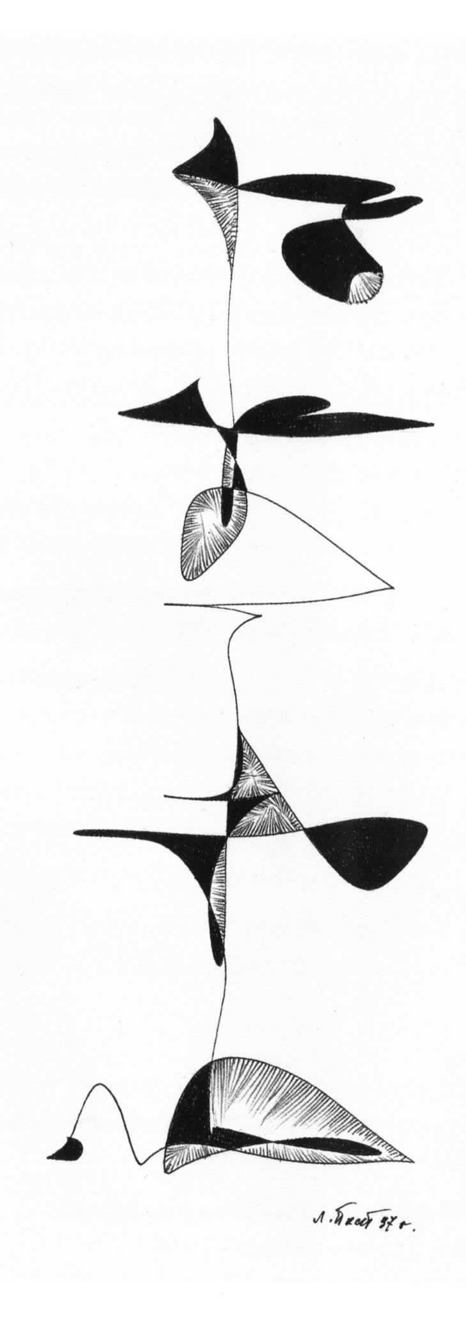
Бумага, шариковая ручка. 24x20



Бумага, перо, цветная тушь. 20x30



Бумага, гелевая ручка. 20x30



Бумага, гелевая ручка. 14x30

Список основных полнометражных художественных фильмов, снятых оператором-постановщиком Л. Г. Пааташвили

"Чужие дети"
Режиссер Т. Абуладзе. "Грузия-фильм", 1958 г.
Диплом МКФ, Хельсинки (Финляндия), 1959 г.; диплом МКФ "За лучший зарубежный фильм", Лондон (Великобритания), 1960 г.; приз МКФ, Поретта-Терми (Италия), 1960 г.; приз МКФ, Тегеран (Иран), 1965 г.

"День последний, день первый"
Режиссер С. Долидзе. "Грузия-фильм", 1960 г.
ВКФ, Минск (Белоруссия), 1960 г.: I премия "За лучшую мужскую роль" С. Закариадзе; I премия "За лучшую операторскую работу".

"Под одним небом"
Режиссер Л. Гогоберидзе. "Грузия-фильм", 1961 г.

"До свидания, мальчики!"
Режиссер М. Калик. " Мосфильм", 1964 г.

"Бег"
Режиссеры А. Алов, В. Наумов. "Мосфильм", 1970 г.
Главный приз на ВКФ, Тбилиси (Грузия), 1972 г.

"Романс о влюбленных"
Режиссер А. Михалков-Кончаловский. "Мосфильм", 1974 г.
Главный приз МКФ "Хрустальный глобус", Карловы Вары (Чехославакия), 1974 г.

"Сибириада"
Режиссер А. Михалков-Кончаловский. "Мосфильм", 1978 г.
Гран-при МКФ, Канны (Франция), 1979 г.; специальный приз МКФ "Золотая медаль", Хьюстон (США), 1982 г.

"Голубые горы, или Неправдоподобная история"
Режиссер Э. Шенгелая. "Грузия-фильм", 1984 г.
Главный приз ВКФ, Киев (Украина), 1984 г.; Государственная премия СССР, 1985 г.; приз польских кинематографистов "Золотая пленка" за лучший зарубежный фильм, 1985 г.

"Путешествие молодого композитора"

Режиссер Г. Шенгелая."Грузия-фильм", 1985 г.

Приз "Серебряный Медведь", МКФ, Берлин (ФРГ), 1986 г.;

приз "За лучшую операторскую работу", ВКФ, Минск (Беларуссия), 1985 г.;

приз Британского киноинститута "За лучший зарубежный фильм", 1987 г.

"Нейлоновая елка"

Режиссер Р. Эсадзе. "Грузия-фильм",1985г.

Гран-при МКФ, Авелино (Италия), 1986 г.;

приз МКФ, Роттердам (Нидерланды), 1987 г.

"Робинзонада, или Мой английский дедушка"

Режиссер Н. Джорджадзе. "Грузия-фильм", 1987 г.

Приз за лучший дебют "Золотая камера", МКФ, Канны (Франция), 1987 г.;

приз МКФ, Токио (Япония), 1988 г.

"Эй, маэстро!"

Режиссер Н. Манагадзе. "Грузия-фильм",1988 г.

Специальный приз жюри МКФ, Сан-Ремо (Италия), 1987 г.

"Мадо, до востребования"

Режиссер А. Адабашьян. "Барнаба-фильм" (Франция), 1990 г.

Специальный приз жюри "Перспектива французского кино", МКФ, Канны (Франция), 1990 г.; приз молодежного жюри "Европа чинема", МКФ, Равенна (Италия), 1990 г.

"Кров, или Материал неоконченного фильма"

Режиссер Р. Эсадзе. Операторы Л. Пааташвили и Д. Гуджабидзе.

"Студия + 1"(Грузия), 2003 г.

Л. Г. Пааташвили
Полвека у стены Леонардо
Из опыта операторской профессии

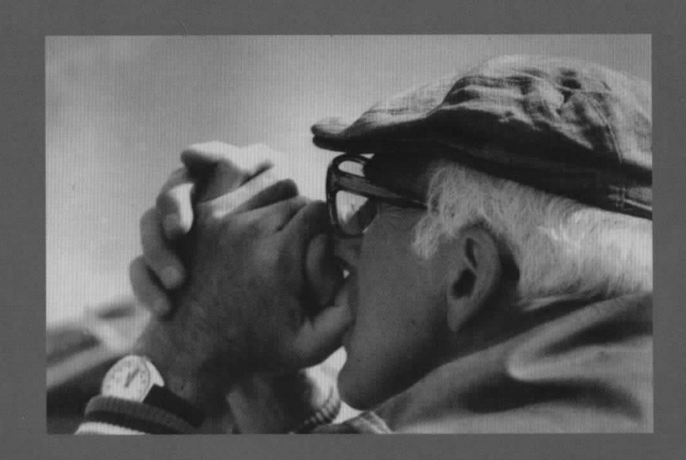
Редактор Н. Лысова

Подписано в печать 17.04.2006
Формат 60x90/16. 16,9 печ. л., 272 стр.
Печать офсетная. Тираж 2000 экз.

Издательство 625
121069, Москва, ул. Малая Никитская, д. 4
Отпечатано в России

Леван Пааташвили

Кинооператор, народный артист Гр. ССР, лауреат Государственной премии СССР, действительный член Национальной академии кинематографических искусств и наук России, профессор. Более 20 работ в кино.



Однажды, выбирая места для натурных съемок, я обратил внимание на потускневшую старую стену, отмеченную знаками времени. Пристально вглядываясь в нее, вспомнил, как прежде увлекался подобными причудами. Прошло много времени, прежде чем я понял: это была одна из тех "стен Леонардо", с которыми в дальнейшем я постоянно сталкивался. Леонардо да Винчи советовал внимательно вглядываться в такие поверхности, и тогда: "...ты сможешь там увидеть подобия различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами, холмами самым различным образом...". Советы Леонардо способны разбудить пластическое воображение. Неправильные формы в виде разводов, углублений и выпуклостей вызывают самые неожиданные ассоциации.


ISBN 5-901778-05-7
9 785901 778050 >